LUPTA CU ABSURDUL

II 130547

NICOLAE BALOTĂ

246114

București, 1971
Editura UNIVERS

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

9 MAR 1972
B.C.U.
ale 342618

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Capitolul I

FILOSOFIA ŞI ABSURDUL

1. *Preliminarii. Absurdul, fenomen de criză*

Ca şi melancolia pe timpul romanticilor, absurdul a devenit în lumea gîndirii şi artelor occidentale din ultimele două decenii o temă dominantă. Eseistica speculează cu privire la absurd, teatrul absurdului a invadat scenele cu piesele sale, iar părerile despre un univers absurd, despre un sentiment al absurdului, despre umorul, despre omul absurd au devenit monedă curentă în publicistică, ba chiar şi în conversaţia de toate zilele. Prezenţa în conştiinţa publică — printr-o largă difuzare — a unui concept ce se aplică unor realităţi diverse, este întotdeauna simptomatică. „Grotescul" în perioada barocului timpuriu, „bucolicul", „pastoralul", în secolul al XVIII-lea, reprezentau o înclinare către anumite modalităţi de trăire şi de exprimare artistică, erau indicii ale unui complex mai larg, alcătuind spiritul timpului. Tot astfel, o sensibilitate ca şi o gestică „romantică" au existat chiar înainte de a apare un curent al romantismului. Sînt, aşadar, simptome pe care le trădează manifestările unei epoci, pe care conştiinţa epocii le depistează. Nu se poate şi, fără îndoială, nu se va putea vorbi despre un „absurdism" în cultura Occidentului la mijlocul secolului XX. Dar nu e mai puţin adevărat că s-ar putea descrie o simptomatologie a absurdului, pentru care manifestările sensibilităţii, ale cugetării filosofice, ale creaţiei literare şi artistice din timpul nostru, ne oferă date din abundenţă.

Dacă socotim absurdul drept o prezenţă simptomatică în cultură, e firesc să ne întrebăm, cărei realităţi — stare

de spirit, concepție despre lume și viață, complex afectiv etc. — îi aparține absurdul drept simptom. Vom vedea că unii eseiști vorbesc despre un univers „absurd", alții despre o sensibilitate, o concepție de viață „absurdă". Ne propunem să cercetăm în studiul de față numai prezența pe plan literar a unei asemenea sensibilități, a unor asemenea concepții. Privite în sine, ele țin de domeniul psihologiei, al logicii, al filosofiei în general. Absurdul ne interesează însă, repetăm, sub specia realizărilor literar-artistice. Desigur, dată fiind comunicarea dintre creația literară și reflexia filosofică, deosebit de intimă în cazul literaturii absurdului, sîntem obligați să urmărim unele implicații filosofice ale acestei literaturi.

Un prim contact cu prezența, pe care am socotit-o simptomatică, a absurdului în conștiința literară a timpului nostru, ne oferă diverse unghiuri de vedere din care a fost privită această prezență. Asemenea păreri cu privire la ceea ce vom numi literatura absurdului, și-au găsit reprezentanții în critica occidentală. Astfel, unii vorbesc despre un *curent* al absurdului, alții, mai sceptici, despre o *modă* a absurdului, iar alții, ostili, despre o *maladie* a absurdului. Examinarea acestor puncte de vedere ne va ajuta la o primă defrișare a terenului, căci ne va permite să eliminăm unele puncte de vedere eronate și să determinăm prin negativ, prin ceea ce *nu este* absurdul, situația sa în literatura contemporană.

Nu există, fără îndoială, un *curent* unitar, o școală a „absurzilor", purtînd caracteristici care să o facă recunoscută pe planul istoriei ori criticii literare. Situație paradoxală: gînditorii ori literații „absurdului" refuză, îndeobște, această denumire aplicată operei lor. Ei nu aderă la un corp comun doctrinar, la o concepție despre lume și viață, la o estetică „absurdistă". În secolul trecut, romanticii, cu toate deosebirile dintre ei, își manifestau adeziunea la o anumită ordine artistică, socială, metafizică și nu renegau apartenența lor la „romantic", categoria care definea acea ordine. Nu tot astfel procedează în zilele noastre un Samuel Beckett ori un Arthur Adamov care resping epitetul *absurd* aplicat creației lor, nici un Robert Pinget care afirmă: „oamenii înclină să cheme *absurd* tot ceea ce nu înțeleg", nici Dürrenmatt care

îşi socoate piesa *Fizicienii* „grotească, dar nu absurdă“ [1]. Teoreticianul însuşi al absurdului, Albert Camus, nu se considera cîtuşi de puţin pe sine un membru, fie chiar fondator, al unei mişcări, al unei secte purtînd această emblemă. Absurdismul, s-ar putea spune, nu există, din lipsă de absurdişti. De aceea, nu ne miră o declaraţie a lui Eugen Ionescu, dramaturgul în jurul căruia s-a discutat poate cel mai mult referitor la modalitatea absurdă a teatrului: „S-a spus că sînt un scriitor al absurdului; există asemenea cuvinte care aleargă prin praful străzii. Absurdul e un cuvînt la modă şi care, într-o zi, nu va mai fi. În orice caz, el e încă de pe acum destul de vag, încît să nu spună nimic şi, în acelaşi timp, să definească totul cu multă uşurinţă“ [2]. Sentinţă radicală care pare să condamne din capul locului orice încercare de a socoti *absurdul* drept un termen definitoriu pentru anumite experienţe literare contemporane. Dar conştiinţa artistică dintr-o epocă oarecare poate să refuze recunoaşterea unei categorii estetice care, totuşi, în perspectiva criticii şi istoriei literare devine, mai ales cu timpul, definitorie pentru producţia literară a acelei epoci. Un epitet folosit cu intenţii polemice poate să devină termenul caracteristic al unui curent, al unui stil. Astfel, scriitorii şi artiştii de la începutul secolului al XVII-lea, îşi aplicau unii altora epitetul „barocco“, „baroque“, doar cu intenţii de ocară, pentru a denumi imaginile bizare, preţiozitatea, prostul-gust, manierismele formale. Chiar şi în secolul al XVIII-lea, cînd stilul „baroc“ îşi dăduse de mult măsura, în operele sale caracteristice, termenul are încă o nuanţă peiorativă, şi un critic atît de avertizat ca Diderot, îl foloseşte pentru a exprima rafinamentul excesiv, abuzul, bizareria în arhitectură. Cît despre o literatură barocă, scriitorii pe care îi considerăm azi tipici reprezentanţi ai acestei literaturi, voiau să ştie despre apartenenţa operei lor la o structură „barocă“ tot atît de puţin ca şi unii scriitori contemporani despre o structură „absurdă“ a creaţiei lor. Căci dacă nu se poate vorbi despre o şcoală literară a absurdului, există, cum vom vedea, o structură semnificativă, caracteristică pentru o literatură a absurdului.

Dacă nu putem considera absurdul drept un termen de raliere desemnînd un curent literar, nu este el — cum afir-

mă unii, și între ei, după cum am văzut, chiar Eugen Ionescu — un simplu cuvînt la *modă,* una din acele trecătoare denumiri care se aplică unor producții, pentru beneficiul reclamei ori scandalului? Fenomenul modei interesează o sociologie a artei. Există un mecanism care, punînd în joc factori ca snobismul, setea de noutate, mimetismul etc., face succesul unei maniere, ca și al cuvîntului-cheie care o definește. Pe de altă parte, există și mecanismul care produce o pseudomodă, atribuind unor fenomene care, de fapt, nu aparțin domeniului modei, caracterul de modă. Astfel, intențiile polemice tinzînd spre devalorizarea unui fenomen din domeniul artei — dacă acel fenomen cunoaște o mai largă răspîndire, o prezență activă în conștiința publică — îl relegă în domeniul modei. Ambele mecanisme — al modei și al pseudomodei — care țin de o sociologie a faptului literar, operează în cazul literaturii absurdului. Modalitatea absurdă adoptată în felurite sectoare ale gîndirii și artei a devenit, fără îndoială, o modă, ca tot ce cunoaște o vogă, o răspîndire pe planul interesului și vanității sociale. De asemenea, unii critici, și chiar unii scriitori a căror operă face parte din sfera literară a absurdului, preferă să stăvilească prea abundenta apariție a ideii de absurd, reducînd-o la o manifestare de superficială modă intelectuală. Snobismul, mimetismul au creat și răspîndit moda absurdului, intențiile pamfletare au dus la pseudomoda absurdului. Dar, ne amintim că, tot astfel, la timpul său, romantismul (și, în zilele mai apropiate de noi, existențialismul) au devenit, dincolo de experiențele autentice, de creația unor scriitori și cugetători, „costume" literare care „se poartă" un timp oarecare. Dacă opera lui Goethe constituie un univers valoric în sine, wertherianismul, la modă o vreme, reprezenta un epifenomen social-artistic tranzitoriu. Creația romanticilor și moda romantică sînt fenomene corelate, dar nu echivalente. Dacă se poate vorbi despre o modă a absurdului, la care scandalul provocat de anumite opere a contribuit într-o măsură însemnată, nu se poate reduce o întreagă literatură la un simplu fenomen de modă, cum au fost *prețiozitatea* pe care a ridiculizat-o Molière, ori *dandysmul* care l-a fascinat pe Baudelaire. Ceea ce le dă unor asemenea manifestări ale gustului public

(frecvente de altfel şi în secolul nostru) caracterul de modă trecătoare, este formalismul lor precumpănitor. Ele sînt măşti care, aidoma rochiilor, se schimbă de la un sezon la altul. Sezoanele literare pot dura luni ori ani. Publicistica mondenă care le înregistrează, le popularizează, face acelaşi oficiu ca şi jurnalele de modă. Caracterul de mască al unei mode artistice, de preocupare formalistă pentru înfăţişare, se vădeşte în vechea *preţiozitate* care ne apare azi ca un dans în faţa oglinzii [3], precum şi în tipul de *dandy* a cărui tendinţă de „a fi distins", de „a trăi şi dormi în faţa unei oglinzi" [4], de a elimina naturalul în favoarea artificialului, a artificiosului, determină formalismul tipic al fenomenelor în cauză. Literatura absurdului nu e un astfel de formalism, o asemenea cultivare a aparenţelor. Chiar dacă mecanismul social al modei a răspîndit unele şabloane „absurde", nu se poate considera literatura absurdului numai un simplu fenomen de modă.

Constituie ea, însă, o manifestare maladivă, o *boală,* cum socot unii ? De fapt, s-ar putea face unele apropieri între sensibilitatea absurdă, aşa cum apare ea în unele opere contemporane, şi *spleen*-ul, plictisul infinit, sentimentul sfîrşelii, dezabuzarea metafizică a unor eroi din literatura veacului trecut. Socoteam absurdul simptomatic. Nu este el oare simptomul unui „rău" al secolului nostru ? Într-un sentiment absurd al vieţii s-ar putea găsi, într-adevăr, elementele unui *mal du siècle.* Absurdul ar ţine, în acest caz, mai degrabă de psihopatologie ori de o patologie socială decît de istoria literară. Dar, după cum melancolia ori *spleen*-ul n-au fost doar manifestări ale unui sindrom patologic, ci au germinat, în unele spirite alese, rare „flori ale răului", tot astfel, sentimentul absurdului, simptom evident al unei crize, a putut fi transmutat în artă, în unele opere care, *neaderînd la rău, îl consemnează, fără să cedeze bolii, caută s-o depăşească.*

Fără îndoială, literatura absurdului nu e o simplă manifestare a unei maladii. Nu e mai puţin adevărat că ea poate fi considerată drept o manifestare simptomatică pentru o realitate actuală. Care e această realitate ? Martin Esslin, autorul cunoscutului studiu despre teatrul absurdului, afirmă despre acest teatru că el reprezintă „una din cele mai vala-

bile forme de expresie pentru situaţia actuală a omului din Occident“ [5]. De fapt, prezenţa absurdului pe planul conştiinţei literare contemporane e simptomatică pentru o *criză* a lumii şi culturii occidentale.

Atunci cînd, după primul război mondial, Oswald Spengler, în *Untergang des Abendlandes*, profetiza descompunerea culturii faustice, occidentale, el prevedea o epocă estetică finală, în care formele de artă ale acestei culturi se vor epuiza în construcţii şi ornamente fără sens, absurde şi artificiale. Literatura absurdului nu este un caz tipic al unei asemenea estetici „finale“. Totuşi, operele aparţinînd acestei literaturi *exprimă* o criză pe care o *denunţă* uneori, distanţîndu-se de ea, criză pe care însă întotdeauna o *reprezintă*. Chiar atunci cînd aceste opere se opun unei lumi în criză, ele manifestă simptomele de criză ale acelei lumi. Criză cu multiple feţe, cum vom vedea: sociale şi existenţiale, criză a limbajului, a comunicării etc. Pe orice plan s-ar manifesta, fenomenul crizei se prezintă deopotrivă ca o *dezordine*, o spargere a unei ordini existente, şi ca o *judecată*, o condamnare a acelei ordini.

Încă din secolul trecut, spirite sensibile la seismele unei lumi, numeroşi scriitori şi gînditori au reflectat în operele lor, dincolo de trăirile lor, o derută, o criză supraindividuală. Scriitorul care, altădată, se vedea pe sine în mijlocul unei lumi familiare, explorate, măsurate, descrise cu uneltele timpului, alcătuind o ordine, se descoperă acum pe sine, singur într-o lume străină, adeseori ostilă, lipsită de legi perene, de principii ordonatoare, de semnificaţii prestabilite. Descompunerea unei societăţi pare agonia unei lumi, şi absurdul începe să fie socotit drept caracteristica acestei lumi care — folosind cuvîntul lui Hamlet — „şi-a ieşit din ţîţîni“. Un scriitor şi om de acţiune care nu poate fi nicidecum socotit reprezentativ pentru literatura pe care o explorăm, Antoine de Saint-Exupéry, consemna, în timpul războiului, o trăire în care descoperim generalizarea unui sentiment al absurdului: „Totul este absurd. Nimic nu e pus la punct. Lumea noastră este alcătuită din piese care nu se ajustează unele cu altele. Dar nu materialele sînt de vină, ci Ceasornicarul. Ceasornicarul lipseşte“ [6]. Acest Ceasornicar nu este o divini-

tate transcendentă, principiu creator al ordinei universale, ci este însuşi omul, chemat să fie ordonatorul, prin cunoaştere şi practică, a acestei lumi. Saint-Exupéry descoperă absenţa omului, factor de ordine, dintr-o lume bîntuită de flagelul războiului. Criza care i-a dus pe unii gînditori şi scriitori la constatarea amară a unei absurdităţi a lumii, nu afectează această lume în sine, ci existenţa umană în lume. Omul crizei este omul înstrăinat, neautentic, al unei societăţi ea însăşi în criză. Căci, după cum arată istoricul Arnold Toynbee, analizînd descompunerea unei civilizaţii, două elemente dezintegrante apar într-un asemenea proces: schisma organismului social şi schisma sufletului. Alienarea afectează planul social-cultural ca şi cel psihologic al existenţei umane. Atinsă de alienare, activitatea omului din societatea capitalistă, activitatea economică ca şi cea artistică, cunoaşterea filosofică ca şi practica religioasă, se autonomizează, transformîndu-se în forţe străine, ostile individualităţii umane. Absurdul e în strînsă legătură cu fenomenul alienării „Ceasornicarului", cu absenţa factorului uman autentic, ordonator al lumii. Dezordinea pe care o implică criza contemporană are un dublu aspect pe plan spiritual-cultural: pe de o parte, întîlnim disoluţia edificiului raţional şi invazia iraţionalismelor care s-au succedat de mai bine de un veac în gîndirea europeană, iar pe de altă parte, avem nihilismul axiologic manifest în felurite curente şi şcoli de filosofie precum şi în arta occidentală contemporană.

Valurile de iraţionalism care au străbătut gîndirea filosofică europeană în ultimul secol pot fi socotite drept un simptom al descompunerii unei ordini spirituale. Într-o analiză a crizelor istorice, Ortega y Gasset, constata că „renunţarea cinică la raţiune" [7] a caracterizat toate crizele majore din istoria culturii, cea de la sfîrşitul lumii antice, cea din amurgul evului mediu, ca şi cea actuală. În asemenea timpuri critice apare un om fără convingeri, fără o „lume" a sa, dezorientat, neştiind ce să creadă despre cele ce se petrec în jurul său, un tip uman pentru care ideile, normele tradiţionale, şi-au pierdut valoarea, au devenit insuficiente, fără ca altele să le poată înlocui. Tot ce gîndeşte, spune ori face el e o umbră, un simulacru de acţiune ori de gîndire. „Nu ştim

ce se întîmplă cu noi, şi tocmai aceasta se întîmplă cu noi, că nu ştim ce se întîmplă cu noi. Omul de azi începe să fie dezorientat în legătură cu sine însuşi, *dépaysé*, pus într-o situaţie nouă care e asemenea unei *terra incognita*" [8]. Astfel dă expresie Ortega y Gasset acestei derute a raţiunii şi practicii omului înstrăinat. Iar René-Maril Albérès, urmărind „aventura intelectuală" a secolului al XX-lea, observă şi el că absurdul îşi face apariţia în fisurile edificiului raţional zdruncinat. „Într-o eră care a refuzat ideologic şi concret Raţiunea universală... se prezintă, inopinat, în aventura pe care acea epocă a voit să o urmeze, celălalt aspect al realităţii : absurditatea şi suferinţa unui univers care, de fapt, scapă raţiunii, atunci cînd raţiunea renunţă la sine" [9].

Deruta omului alienat izvorăşte şi din nihilismul axiologic apărut pe urma prăbuşirii valorilor consacrate, tradiţionale, fie prin devalorizarea lor, fie prin răsturnări brutale (cum a fost asediul nietzschean asupra valorilor). Descompunerea conştiinţei axiologice duce la o deteriorare a simţului realităţii. Realitatea se degradează pentru cel care a pierdut sensul ei. Totul devine fals pentru omul care, pierzîndu-şi realitatea (nu umbra, ca eroul lui Chamisso), devine umbra negativă a propriei sale realităţi. Reprezentant caracteristic al literaturii absurdului, deşi refuză o asemenea încadrare, Eugen Ionescu, vorbind despre absurd, recunoaşte că acesta rezidă într-o lipsă de sens a existenţei umane, în devalorizarea tuturor idealurilor, deseori observabilă în lumea contemporană. Tot astfel, prezentînd teatrul absurdului, Martin Esslin consideră că atitudinea spirituală din care purcede acest teatru e determinată de „cunoaşterea faptului, că certitudinile, tezele de credinţă de nezdruncinat, din timpurile mai vechi, au fost înfrînte", lumea absurdului fiind lumea „lipsită de o explicaţie şi o semnificaţie centrală" [10].

Pe planul sensibilităţii, sentimentul de înstrăinare în faţa unui univers devenit haotic, incomprehensibil, se exprimă prin anxietate, nesiguranţă, disperare, dar şi prin apatie, prin răceală indiferentă, sceptică, şi prin cinism. Pierderea eului autentic şi pierderea legăturilor cu o cultură autentică se traduc printr-o demoralizare specifică, printr-un haos emo-

ţional. Lipsa de perspectivă deformează conştiinţele pe toate planurile. Vom vedea, analizînd operele ce ţin de literatura absurdului, relaţiile multiple dintre sentimentul absurd al existenţei şi aceste experienţe existenţial-emoţionale, după cum, cercetînd filosofia absurdului, vom considera mai îndeaproape tezele iraţionalismului contemporan, ale existenţialismului, referitoare la absurd. Anticipînd asupra analizelor ulterioare, afirmăm, aşadar, că literatura absurdului, dînd expresie unor tendinţe de dizolvare a certitudinilor raţionale, de devalorizare a valorilor, ca şi de descumpănire pe planul sensibilităţii, trebuie considerată ca un simptom al crizei omului şi culturii din Occidentul contemporan. Desigur, ca fenomen de criză, literatura absurdului a suportat evidente determinări social-politice, ce se cer analizate mai amănunţit în cazul fiecărui autor. Căci alta este poziţia, în această privinţă, a lui Franz Kafka, şi alta a lui Albert Camus ori Eugen Ionescu. Eroarea pe care o comit, în general, cercetările referitoare la literatura absurdului (cercetarea lui Martin Esslin e tipică în acest sens) constă în aceea că extrapolează acest fenomen literar din complexul istoric-social-cultural în care a apărut, şi îl proiectează pe un plan supraistoric, îl leagă exclusiv de anumite tendinţe perene ale condiţiei umane. Cu alte cuvinte, recunoscîndu-se uneori că literatura absurdului e o manifestare a unei crize, se socoate că această stare critică e caracteristică pentru natura umană din toate timpurile. Profundă eroare. Criza nu e un mod permanent al condiţiei umane. Va trebui să confruntăm *intenţia* unor scriitori de a înfăţişa în operele lor o natură umană supraistorică, cu *determinările* istorice ale acelor opere. Expresie literară a experienţelor unei umanităţi atinsă de alienare, literatura absurdului reprezintă avatarurile acestei umanităţi. În afară de fenomenul general al alienării, pe care l-am văzut determinînd modalitatea literară a absurdului, ne vom opri — spre a exemplifica raportarea acestei literaturi la criza lumii occidentale — asupra unui singur aspect social al acestei crize, asupra procesului *reificării*. Acest proces care se desfăşoară sub diferite aspecte, pe feluriţe planuri, în societatea capitalistă, se extinde la întreaga viaţă psihică, morală, spirituală, la ansamblul poziţiilor axio-

logice, făcînd să predomine abstractul şi cantitativul asupra concretului şi calitativului. Relaţii umane de ordin calitativ devin simple atribute cantitative ale lucrurilor inerte. Birocraţia administrativă, instituţionalizarea, convenţiile abstracte care nu ţin seamă de realitatea vie, sînt exemple de reificare. Formalismul justiţiei care judecă automat în baza legilor abstracte, dînd sentinţe „legale", dar contrare echităţii şi categoriilor etice, aparţine aceleiaşi sfere a reificării. Max Weber a prezentat acest aspect al procesului într-un mod plastic : trebuie, arăta el, ca justiţia să devină un fel de automat care să permită întreprinzătorului de a prevedea cu certitudine o sentinţă pe care o va obţine apăsînd pe butoanele procedurii. Aparatul birocratic, într-o lume dominată de legi impersonale, de abstracţiuni inexplicabile, se substituie raporturilor umane. Dacă pentru judecătorul care nu face decît să aplice legea mecanic, inculpatul e o fiinţă abstractă, tot astfel pentru un medic, bolnavul poate fi doar un caz într-un fişier, pentru vînzător, cumpărătorul, un automat. De altfel, automatele par să se substituie oamenilor vii într-o lume reificată şi, astfel, se deschide o vastă carieră tuturor manifestărilor absurde. Vom urmări expresia literară a reificării, îndeosebi în parabolele şi povestirile lui Kafka, dar o vom întîlni şi în creaţia dramaturgilor absurdului (de pildă la Eugen Ionescu). Întreaga literatură a absurdului abundă în exemplificări ale acestui proces. De altfel, chiar procesul reificării, atît de legat de anumite circumstanţe economice-sociale contemporane, poate să constituie un fel de piatră de încercare pentru scriitorii actuali din apus. Într-adevăr, încă din secolul trecut, tendinţe marcate ale literaturii şi artei s-au îndreptat spre căutarea umanului într-o lume care devenea tot mai antiumană. Vedem că, în secolul nostru, o dată cu accentuarea alienării, a reificării, o dată cu gravele perturbări şi conflagraţii mondiale, se conturează, în mare, două poziţii ale scriitorului occidental : una, în căutarea umanului într-o realitate alienată, reificată, neautentică, deci inumană, alta, rezumîndu-se la înregistrarea neutră acestei realităţi. Desigur, între poziţia scriitorului prizonier al unei lumi în criză şi aceea a scriitorului eliberat sau încercînd să se elibereze de acea lume, sînt poziţii intermediare care apar

chiar şi în cursul carierei literare a aceluiaşi scriitor. Astfel, literatura absurdului prezintă, în lumea contemporană a literelor, o varietate de poziţii adoptate, ireductibile la formule univoce, simpliste. Există însă generalizări valabile care fixează în istoria literară locul unei producţii oricît de variate şi îi conturează un profil. Fără să constituie o şcoală, nefiind o simplă modă ori o maladie, cum a fost considerată, literatura absurdului ni se înfăţişează de la început ca un fenomen de criză. Analizele ulterioare vor specifica acest aspect al ei, scoţînd în evidenţă altele.

2. *Conceptul de absurd şi iraţionalismul filosofic*

Pentru a înţelege operele care surprind absurdul (în măsura în care ele vor să se facă, să se lase înţelese), trebuie să determinăm conceptul de absurd, să-i găsim rădăcinile istorice, filosofice. Într-adevăr, înainte ca să fi apărut o literatură a absurdului, conştientă de problematica ei, gîndirea teoretică şi-a pus problema absurdului. În epoca noastră, în care literatura are atîtea implicaţii filosofice, era firesc ca ideile unor gînditori (dintre care unii ei înşişi autori de opere literare) să pătrundă în lumea artei. *Ideea* absurdului se poate spune că a precedat *reprezentarea* sa literară. De altfel, chiar dacă există o *trăire* originară a absurdului, o intuiţie, un sentiment al absurdului, în cele din urmă absurdul reprezintă o atitudine teoretică faţă de lume, de viaţă, faţă de cunoaşterea umană. Există deci o *idee* a absurdului. Această atitudine teoretică, această idee se cere determinată înainte de toate.

Gîndirea filosofică, în cursul istoriei sale, a dat conceptului de absurd două înţelesuri constante, primul privind absurdul pe plan strict logic, al doilea considerîndu-l pe planul mai larg al teoriei cunoaşterii ori al metafizicii.

În prima sa accepţiune, absurdul e ceea ce contravine regulilor logicii. O idee care contrazice gîndirea logică, cuprinzînd într-însa elemente incompatibile între ele, e o idee absurdă. Dar absurdul, pe plan logic, nu e doar de ordinul unor afirmaţii false şi inutile ca „cercul pătrat". El cunoaşte

o utilizare în *raționamentul prin absurd*. Un asemenea raționament poate fi, pe de o parte, un mod de a argumenta care, ducînd o afirmație pînă la consecințele sale vădit false, conchide prin necesitatea de a respinge acea afirmație (*reductio ad absurdum* la Aristotel [11]). Astfel, prin reducere la absurd încearcă Zenon din Eleea să demonstreze imposibilitatea mișcării sau multiplicitatea ființelor. Pe de altă parte, într-un sens pozitiv, raționamentul prin absurd poate să demonstreze adevărul unei judecăți prin falsitatea contrariului ei (*probatio per absurdum* la Bacon [12]). *Elementele*, geometria lui Euclid, folosește din plin modul de a argumenta prin absurd.

Aceste sumare considerații logice se dovedesc necesare cînd analizăm operațiile mintale, „jocurile" logice din teatrul absurdului. Într-adevăr, cum vom vedea, acest teatru duce uneori raționamentul logic pînă la exces, voind parcă să se ducă pe sine *ad absurdum*. După Eugen Ionescu, „în interiorul existenței totul este logic" [13]. „Eroii" literaturii absurdului sînt, de cele mai multe ori, obsedați de logică, iar creatorii lor folosesc mijloacele logicii pentru a descompune edificiul logic. Cum această subversiune a logicii pe care o întîlnim în această literatură privește îndeosebi problema limbajului ca semnificație și comunicare, vom aminti, în legătură cu accepțiunea logică a conceptului de absurd, cîteva opinii filosofice, cum e aceea a lui Hobbes care, poate pentru întîia oară, în teoria „sunetelor nesemnificative", a explicat absurditatea printr-o perturbare de ordinul logicii lingvistice. După Hobbes, o expresie este absurdă atunci cînd n-are sens, întrucît calcă regulile unei sintaxe, adică ale unui context lingvistic dat. Astfel, cînd alcătuim din două substantive un concept a cărui semnificație e contradictorie și inconsistentă, cum ar fi un „corp incorporal", acest concept „nu înseamnă nimic și nu e decît un simplu sunet" [14]. Asemenea „sunetului nesemnificativ" al lui Hobbes este „sofismul absurdului" [15] despre care vorbește Rosmini în *Logica* sa. El constă dintr-un raționament în care absurdul e ascuns de sofist într-una din premise „printr-o manieră improprie a vorbirii". Dar mai importantă pentru înțelegerea structurilor literare absurde decît accepțiunea logică a absurdului este accepțiunea a doua, mai generală, a sa, care depășește tărîmul logicii, socotind

absurd tot ce se opune inteligenţei, raţiunii, tot ce e ireductibil prin gîndire. Absurdul este astfel antiraţionalul.

Filosofia contemporană a absurdului, dezvoltînd această accepţiune a sa, este ultima expresie a crizei antiraţionaliste care de mai bine de un secol frămîntă gîndirea filosofică. Pentru a înţelege tezele sale trebuie să facem o scurtă incursiune în istoricul iraţionalismului modern.

Georg Lukács, în lucrarea sa, *Die Zerstörung der Vernunft*, făcînd o istorie critică a iraţionalismului modern, socoate că acesta a luat naştere din criza economică şi socială, politică şi ideologică, de la sfîrşitul secolului al XVIII-lea şi de la începutul secolului al XIX-lea. Pornind de la analiza filosofiei lui Schelling, el cercetează între altele gîndirea lui Schopenhauer, Kierkegaard, Nietzsche, apoi filosofia lui Dilthey, Spengler, Max Scheler, a existenţialiştilor Heidegger şi Jaspers, precum şi unele teze sociologice. Desigur, aceşti cugetători, consideraţi ca reprezentanţi ai iraţionalismului, nu pot fi reduşi la un numitor comun. Dacă există un asemenea numitor, el nu rezidă în renunţarea totală la exerciţiul gîndirii. Iraţionalismul sistematic şi total e imposibil, el neputîndu-se constitui într-o filosofie integrală. Lipsa de încredere a intelectului în capacitatea sa proprie a căutat să fie justificată tot prin uneltele intelectului care nu poate renunţa astfel, cu totul, la sine. Totuşi, în epoca modernă, mai mulţi gînditori au manifestat rezerve ale gîndirii faţă de ea însăşi. Gîndirea e coruptă, afirmă deja în secolul al XVII-lea Pascal [16]. Valul iraţionalismului modern a mers crescînd din secolul al XIX-lea spre secolul al XX-lea. Filosofii iraţionalişti accentuează, îndeobşte, existenţa indemonstrabilului, preconizează cunoaşterea particularului împotriva cunoaşterii generalului la care tinde raţiunea ; ei opun imediatul, spontaneitatea intuitivă, mediaţiei prin gîndire, prin concepte, şi aduc de cele mai multe ori o viziune pesimistă în locul viziunii optimiste, încrederii raţionaliste într-o ordine sistematică a universului şi existenţei. Pentru unii, iraţionalul apare la rădăcina activităţii raţionale ca o sursă din care derivă gîndirea, de care însă gîndirea nu poate da socoteală. După alţii, iraţionalismul apare la capătul raţiunii, acolo unde aceasta nu mai

poate înainta, unde ea se declară neputincioasă în a pătrunde esența intimă și ultimă a lucrurilor. În sfîrșit, rațiunea filosofică își poate recunoaște eșecul în actul însuși de cunoaștere. Alte forțe de pătrundere sînt substituite cunoașterii raționale ; iraționalismul face apel la puteri obscure, cunoaștere imediată, voință (voluntarism), intuiție (intuiționism), instinct etc. Astfel, Bergson limita rolul rațiunii între prelogicitatea irațională a instinctului și intuiția supralogică.

Pe urmele filosofiei, numeroși scriitori, eseiști ori poeți din veacul nostru, au proclamat falimentul rațiunii. „A extrage sufletul lucrurilor cu ajutorul unui silogism — afirma Chesterton — e tot atît de imposibil pe cît de imposibil e de a-l pescui pe Leviathan cu o undiță [17]. Giovanni Papini în *Il Crepuscolo dei filosofi* anunța, de fapt, crepusculul raționalismului cartezian. Iraționalitatea misterului era propusă în mesajele și operele expresioniste, fiind îndreptată împotriva tiraniei rațiunii mecaniciste. „Eu nu accept rațiunea, eu mă revolt împotriva ei", declara Miguel Unamuno, căci „tot ce e vital e antirațional" [18]. Eseiștii spanioli, Ortega y Gasset și Eugenio d'Ors, opuneau rațiunii pure ori logice, o „rațiune vitală", căci : „Rațiunea pură nu poate să înlocuiască viața" și, prin urmare, „rațiunea pură trebuie să cedeze imperiul ei rațiunii vitale" [19]. Tendința de a opune spontaneitatea și viața cunoașterii raționale e manifestă la o serie de scriitori din secolul nostru. Aceștia continuă, radicalizînd-o, tendința irațională romantică. Într-adevăr, romantismul a exaltat, împotriva rațiunii, impetuozitatea pasiunii (idealismul estetic : Friedrich Schelling), ironia (Friedrich Schlegel), estetismul magic (Novalis), inconștientul (Eduard Hartmann). Nu se poate nega legătura subiacentă dintre iraționalismul (mai ales literar) din secolul nostru și iraționalismul romantic. Vom vedea că există numeroase corespondențe între literatura absurdului și vechiul romantism, îndeosebi pe această linie. Înainte de apariția ideii de absurd, filosofi și scriitori contemporani reclamau dreptul individului de a avea, de a declara adevărul său, căci adevărul, după ei, nu e universal valabil. Astfel, după Miguel Unamuno „faptul suprem, marele fapt, faptul fecund, salvator" ar fi acela ca „fiecare să-și spună adevărul său" [20]. Anti-

intelectualişti de orientare religioasă ca Unamuno, Chesterton, Péguy, tradiţionalişti ca Barrès, expresionişti ori suprarealişti, toţi au încercat să mineze edificiul raţiunii. Se neagă existenţa adevărului general valabil, fiecare avînd dreptul şi chiar datoria de a-şi proclama „adevărul" său, sub forma unor mesaje particulare. Căci pentru aceşti iraţionalişti, raţiunea universală fiind dezagregată, fiecare are dreptul de a propune propriul adevăr ca un *limbaj* de sine stătător, conformîndu-se unor postulate proprii. Esoterismul invadează astfel literatura, şi o dată cu el apar simbolurile, miturile, tehnica aluzivă pe care le vom întîlni atît de des în literatura absurdului.

Dar, iraţionalismul nu priveşte doar teoria cunoaşterii (imposibilitatea penetrării raţionale a universului şi existenţei), ci oferă o interpretare metafizică a realităţii. El nu constată doar limitele raţiunii ci, în intimitatea lucrurilor, descoperă o rezistenţă la explicarea raţională a realului. Schopenhauer aşeza în străfundurile realităţii o voinţă numenală care se poate intui, dar nu gîndi, raţiunea fiind adecvată doar cunoaşterii fenomenelor. Nietzsche, după el, apoi Bergson şi alţii au dezvoltat această temă a ireductibilităţii realului la asaltul raţiunii. Tema va fi preluată, cu precădere faţă de alte teze iraţionaliste, de gînditorii absurdului. Aceşti gînditori-scriitori nu se vor mulţumi cu reclamarea unui adevăr propriu, manifestînd neîncredere în adevărul raţional general valabil, ci vor ataca însăşi ideea universului raţional. O lume prin esenţa ei iraţională, respingînd încercările de pătrundere ale cugetării umane, acesta va fi punctul de plecare teoretic al absurdului. Vreme îndelungată s-a crezut că e cu putinţă o raţionalizare a raportului dintre om şi lume, dintre om şi oameni, ba chiar dintre om şi el însuşi. S-a crezut că raţiunea umană are putere suficientă pentru a ajunge la adevăruri ultime, totale şi unificatoare, întrucît universul însuşi ar avea o structură raţională. Tot ce e real — se socotea — e raţional. Or, iraţionaliştii de diferite nuanţe şi, pe urma lor, scriitorii şi îndeosebi scriitorii absurdului, au negat tocmai această raţionalitate a lumii. Alungînd raţionalitatea din structura universului, ei au declarat adeseori raţiunea inutilă. De aici, din această contrariere a aspira-

ţiilor legitime de cuprindere a raţiunii apare acea suferinţă a dezacordului cu lumea care va caracteriza mentalitatea absurdă. Dacă unii scriitori din preajma anului 1900 se străduiau să arate că lumea e un mister de nepătruns prin efortul înţelegerii ori voinţei umane, scriitorii din deceniul al patrulea din secolul nostru au început să *creadă* în absurditate. Vehiculată de iraţionalismul filosofic, ideea absurdului şi-a croit un drum în conştiinţa contemporană, pînă cînd, în climatul filosofic existenţialist a apărut deodată explicit, teoretic susţinută, ca şi Pallas Athena născîndu-se gata înarmată din capul lui Zeus.

3. *Existenţialismul şi sentimentul absurdului*

După cum nu există un „absurdism", o şcoală literară a absurdului, tot astfel nu a apărut încă — şi e puţin probabil să apară, cu toate încercările în acest sens, îndeosebi ale lui Albert Camus — o gîndire filosofică sistematică absurdă. De altfel, însuşi Camus, care în *Le Mythe de Sisyphe (Mitul lui Sisif)* a dat, cel dintîi, „un eseu asupra absurdului", arată că nu există o „filosofie absurdă". Cei pe care ne-am obişnuit să-i considerăm părinţii spiritualităţii absurde — Jean-Paul Sartre şi Albert Camus — sînt de fapt, unul, filosof existenţialist, altul, gînditor şi scriitor care a pornit de la meditarea problemelor existenţei. Gîndirea lor — oricum s-ar defini ei înşişi pe sine — e placentar legată de existenţialism. Absurdul e, în fond, o temă de gîndire a filosofiei existenţialiste.

Am văzut că Georg Lukács — şi nu numai el — îi încadrează pe Kierkegaard, Heidegger, Jaspers, filosofii existenţei, în seria gînditorilor iraţionalişti. Într-adevăr, născut din aversiunea lui Kierkegaard faţă de dialectica hegeliană, existenţialismul ia o atitudine polemică faţă de raţiune. După Martin Heidegger, „apelul la raţiunea umană sănătoasă dă greş", metafizica fiind „un refugiu care demonstrează cît de disperată e cauza raţiunii" [21]. Existenţialismul constituie, de asemeni, o reacţiune împotriva raţionalismului cartezian. Heidegger îl critică pe Descartes care a încercat să definească

cogito-ul, dar „n-a încercat să degajeze pe sum". *Cogito* (gîndirea) nu poate sesiza pe *sum* (existenţa). Raţiunea, după existenţialişti, nu poate surprinde, în universalitatea abstractă a conceptelor şi deducţiilor sale, singularitatea concretă a individualului. Raţiunea, cu legile sale necesare şi absolute, falsifică existenţa contingentă şi finită, ea rupe fiinţa de actul de reflexie asupra fiinţei, obiectivînd lucrurile, ne înstrăinează de intimitatea lor. Existenţialismul creează deci între raţiune şi realitate o prăpastie de netrecut. În această prăpastie se va instala absurdul.

Putem considera *paradoxul* la Soeren Kierkegaard drept o primă apariţie a temei absurdului pe tărîmul filosofiei existenţiale. Cunoaştem predilecţia lui Kierkegaard pentru ideea absurdului [22]. Desigur, paradoxul nu e identic cu absurdul. În spiritul lui Kierkegaard, paradoxul e o unire de termeni contradictorii — cum ar fi eternul şi temporalul, libertatea şi necesitatea — în aceeaşi realitate, ori într-o formulă a acelei realităţi. „E vorba de a gîndi un lucru, şi în aceeaşi clipă de a avea în sine ceea ce e mai opus acelui lucru, de a gîndi în acelaşi timp punctele extreme de opoziţie şi de a le uni în existenţă" [23]. Kierkegaard descoperă paradoxuri estetice, etice, religioase. Astfel, a uni pateticul şi comicul, care par incompatibile, e apanajul paradoxului estetic. Într-un paradox nu poţi înţelege, după Kierkegaard, decît un singur lucru, şi anume, că el nu poate fi înţeles şi explicat, căci a-l explica înseamnă a-l desfiinţa ca paradox. Singura „explicaţie" legitimă a unui paradox consistă în a-l sesiza tot mai profund ca paradox [24]. Există un fel de pasiune a inexplicabilului: „Paradoxul e pasiunea gîndirii, un gînditor fără paradox e ca un amant fără pasiune" [25]. Dar, pentru Kierkegaard, tărîmul cel mai apropiat aplicării paradoxului, cel pe care paradoxul e contingent cu absurdul, este tărîmul religios. Kierkegaard îndeamnă gîndirea raţională să rişte, să se sacrifice pe sine, să se supună credinţei care e fundamentul absurd, conform formulei medievale: *Credo quia absurdum* (cred, cu toate că e absurd). El ne îndeamnă să ne lăsăm mintea pradă absurdului, să credem în absurditatea pe care o conţine paradoxul credinţei [26]. Pentru a crede, trebuie să elimini, după el, orice consideraţii ale raţiunii, orice

probă, orice raţionament, dialectica însăşi, şi să vezi absurdul în toată claritatea sa, crezînd într-însul [27]. Sînt absurde, în spiritul lui Kierkegaard, atît obiectul credinţei, cît şi actul credinţei. Credinţa absurdă se naşte din disperarea raţiunii. Ea e o soluţie disperată. Anxietatea, cutremurarea în faţa necunoscutului care ne înconjoară, disperarea, sînt categorii kierkegaardiene ce ne conduc la absurd.

Această legătură a absurdului cu anumite teorii existenţiale apare şi în filosofia existenţialistă din secolul nostru. Deplasînd accentul de pe *cogito* pe *sum* (Kierkegaard afirma că, cu cît *gîndeşti* mai mult, într-un mod obiectiv, cu atît *eşti* mai puţin), existenţialiştii resping existenţa abstractă, proiectată de raţiune ca o esenţă obiectivată de gîndire a existenţei, şi se apleacă asupra unui *a fi* concret, asupra unui act de a exista *hic et nunc*. După existenţialişti, nu se poate, aşadar, specula asupra existenţei, din afara ei. Sensul existenţei — preocuparea de căpetenie a filosofiei existenţialiste — se revelează doar dinăuntrul ei, din existenţa concretă pe care noi înşine o constituim. Problema lui *a fi* se reduce la faptul de a exista al acestei fiinţe concrete care e omul. După existenţialişti (Heidegger, Jaspers, Sartre, Gabriel Marcel etc.), caracterul fundamental al existenţei umane e *finitudinea* ei [28]. Ţine de realitatea umană, faptul de *a fi într-o lume*. Or, cel care există în lume e *azvîrlit* în ea, existenţa e o *dejecţiune (Geworfenheit, Verfallenheit,* la Heidegger). Lumea e, în acest sens, o lume existenţial trăită, o lume a obstacolelor şi uneltelor, o lume a grijii, mai degrabă decît o modalitate a gîndirii. Existenţa în lume se revelează în şi prin acele *sentimente existenţiale revelatoare (Enthüllende Gefühle* — Heidegger) cum sînt anxietatea, plictiseala, disperarea şi, la existenţialiştii francezi, îndeosebi, sentimentul absurdului. Existenţa apare *în* şi *prin* aceste sentimente, fie în totalitatea ei, fie în neantul ei, în capacitatea „de-a-putea-să-nu-fie".

O fenomenologie a absurdului, o tratare filosofică sistematică a sa apare în existenţialismul francez, în opera lui Jean-Paul Sartre şi Albert Camus. Desigur, la aceşti gînditori, relaţia kierkegaardiană între absurd şi credinţă dispare. Rămîn însă, potenţate chiar, aspectul iraţional al absurdului

şi delimitarea clară a unui sentiment al absurdului. Ne vom opri puţin asupra prezenţei absurdului în opera filosofică-eseistică a lui Sartre şi Camus, urmînd să analizăm modul în care apare absurdul în scrierile lor literare, în capitolele care le sînt consacrate.

Jean-Paul Sartre e de acord cu toţi existenţialiştii că: „fiinţa e ireductibilă la cunoaştere“ [29]. Dacă Sartre îl aprobă pe Kierkegaard care refuza să fie *depăşit* ca om de un act al raţiunii, pe Kierkegaard care socotea că, prin cunoaşterea raţională, o nefericită conştiinţă individuală nu se eliberează, el se apropie şi de Karl Marx pentru care „cunoaşterea alienării (chiar şi prin cauzele ei) nu suprimă alienarea însăşi“ [30]. Temele centrale ale existenţialismului sartrian se nasc, de fapt, nu numai din problematica unei conştiinţe zbuciumate (ca şi în cazul lui Kierkegaard), ci şi din reflecţia asupra crizei societăţii capitaliste contemporane. Sartre e conştient că filosofia sa e o meditaţie asupra impasului existenţei, într-o lume în criză, lume pe care el însuşi o consideră şi o declară absurdă. La reflecţia sa se adaugă revolta împotriva absurdităţii acelei lumi, afirmarea puterii omului de a se smulge din haos, de a-l depăşi, de a conferi haosului un sens, o ordine. „Au trebuit să treacă două secole de criză, criză a credinţei, criză a ştiinţei, pentru ca omul să recupereze acea libertate creatoare pe care Descartes i-o atribuia lui Dumnezeu, şi pentru ca să se bănuiască, în sfîrşit, acest adevăr ca o bază esenţială a umanismului“ [31].

Absurdul se iveşte în opera filosofică (şi, cum vom vedea mai tîrziu, literară) a lui Jean-Paul Sartre, nu numai din dezacordul raţiunii cu realitatea umană, ci şi ca o urmare a poziţiei speciale pe care o are conştiinţa umană în lume. Omul există într-o lume a lucrurilor inerte. Conştiinţa umană se naşte din contactul cu „această formă inertă“ [32] pe care ea o observă, pe care o descoperă treptat, şi care este *lucrul*. Totalitatea lucrurilor inerte, sistemul global al realităţii brute e lipsit de orice justificare raţională. Acest sistem, constituind *în-sinele* realităţii, e, după Sartre, absurd, adică lipsit de sens. Astfel, vorbind despre o lume *în-sine (l'en-soi)*, căreia conştiinţa umană nu i-a atribuit nici o semnificaţie, Sartre afir-

mă că lumea aceasta e absurdă. Dar în această lume absurdă a lucrului *în-sine*, intervine conştiinţa umană. Conştiinţa, constituind în terminologia sartriană *pentru-sinele (le pour-soi)*, se mişcă în interiorul acestei realităţi a lucrurilor inerte. Luată în sine, conştiinţa e un vid. Ea devine *ceva* doar proiectată spre ceva „ce nu este conştiinţa" [33]. Considerînd conştiinţa *în afara* raporturilor cu realitatea, ea nu e — în perspectiva sartriană — mai puţin absurdă decît realitatea *în afara* relaţiilor ei cu conştiinţa. Ca şi lucrurile, conştiinţa în sine e inertă. De altfel, o asemenea limită negativă a conştiinţei, se poate spune, nu e de conceput. Primul act al conştiinţei e acela de a se surprinde pe sine. Conştiinţa nu îşi împlineşte funcţia sa, nu devine conştiinţă cu adevărat, decît proiectîndu-se asupra realităţii exterioare. „Ea se surprinde pe sine întîi în deplina ei gratuitate, fără cauză şi fără scop, necreată, nejustificată..." [34], deci absurdă. Din haosul lucrurilor, conştiinţa detaşează anumite forme cărora le dă sensuri. Astfel, dintr-o aglomerare fără semnificaţie de lucruri, apar anumite obiecte determinate. Pentru a le detaşa unele de altele, pentru a da sensuri lucrurilor, a le transforma în obiecte, conştiinţa trebuie să se detaşeze ea însăşi de lumea lucrurilor. Această acţiune de detaşare şi de decupare a realităţii pe care o exercită conştiinţa umană, Sartre o numeşte *neantizare*. Conştiinţa „neagă" oarecum lucrurile, se desprinde de ele, pentru a da un sens realităţii şi pentru a dobîndi ea însăşi un sens. Căci obligaţia de a da sensuri se conjugă cu libertatea de a alege orice sens, libertatea omului de a-şi alege felul de a vedea lumea.

Aşadar, conform filosofiei lui Sartre, există o dublă absurditate : pe de o parte, aceea a unei lumi care nu a primit o semnificaţie din partea conştiinţei umane („lumea e absurdă" afirmă el), pe de altă parte, aceea a conştiinţei care nu-şi exercită funcţia de a conferi sensuri realităţii care rămîne, ca un lucru inert, prinsă în „facticitatea" ei („existenţa noastră — a conştiinţei — e fără scop şi fără raţiune" [35]).

Absurdul nu poate fi depăşit decît prin comunicarea între conştiinţă şi obiectele conştiinţei, între om şi lume, între *pentru-sine* şi *în-sine*. Şi aici apare sursa celei de a treia categorii a absurdului. Într-adevăr, între cele două regiuni

ontologice, între *în-sine* şi *pentru-sine*, între conştiinţă şi lumea obiectelor există o *incomunicabilitate*. Deşi conştiinţa există doar raportîndu-se la realitate, deşi realitatea dobîndeşte un sens doar prin raportarea conştiinţei la ea, nu există, totuşi, sensuri acordate de conştiinţă realităţii, sensuri care să cuprindă, să posede realitatea în întregul ei. Am văzut că Sartre (ca şi ceilalţi existenţialişti, de altfel) nu crede în adecvarea totală a cunoaşterii raţionale ca mijloc de cuprindere a realităţii. Semnificaţia, sensurile pe care conştiinţa le acordă realităţii sînt adeseori inadecvate. Raţionalizarea realităţii nu poate fi niciodată totală. Revenim astfel la prăpastia pe care existenţialismul o sapă între raţiune şi realitate. În această prăpastie spuneam că se instalează absurdul. De fapt, însăşi această prăpastie, această incomunicabilitate între raţiune şi realitate, între conştiinţă şi lucruri, constituie absurdul.

Căci absurdul e, în mod esenţial, un *divorţ*. Nici raţiunea, nici realitatea asupra căreia ea se apleacă spre a o cunoaşte nu sînt absurde. Absurdul ia naştere, după Albert Camus — teoreticianul cel mai sistematic al absurdului — din discrepanţa între dorinţa de claritate a raţiunii umane şi iraţionalitatea, obscuritatea lumii reale, între nostalgia unităţii şi diversitatea haotică a lucrurilor şi a vieţii, între elanul omului spre eternitate şi caracterul finit al existenţei sale. Repetăm, absurdul constă în divorţul dintre nevoia de a înţelege şi de a explica, proprie raţiunii, şi caracterul presupus ireductibil, iraţional al lumii şi al existenţei. Plecînd de la acest iremediabil conflict al existenţei şi raţiunii în interiorul conştiinţei umane, epitetul de „absurd" se aplică fiecărui lucru care există, întrucît e singular, unic şi, deci, refuză înglobarea în categoriile raţiunii. Mai mult decît atît, lumea devine absurdă prin faptul că nu poate fi circumscrisă, iar raţiunea însăşi devine absurdă prin radicala ei incapacitate de a stăpîni raţional situaţia în care se găseşte.

Absurdul a fost obsesia de o viaţă întreagă a lui Camus. Dovadă ne sînt acele *Carnets* ale sale, publicate postum. Vom urmări, mai tîrziu, meandrele gîndirii şi simţirii „absurde" în viaţa şi opera acestui scriitor. Ne oprim aici doar asupra contribuţiei sale la o filosofie a absurdului,

la o ideologie căreia, fără îndoială, el i-a fost cel mai însemnat şi, în acelaşi timp, cel mai contradictoriu profet. Deşi, într-un preambul la eseul său *Mitul lui Sisif*, el declară că în această lucrare se ocupă cu „o sensibilitate absurdă care se poate găsi în secolul nostru“ [36] şi nu oferă o filosofie absurdă pe care timpul nostru, la drept vorbind, n-a cunoscut-o, acest eseu este singura introducere la o filosofie a absurdului, pe care o avem pînă astăzi.

Autorul *Mitului lui Sisif* şi-a avut, desigur, dascălii săi literari, în ce priveşte problematica absurdului. Dostoievski, Kafka, Malraux, Montherlant, Melville sînt — cum vom vedea — cei mai importanţi printre aceşti precursori ai săi. Dar, afară de aceştia, Camus a avut contacte mai mult ori mai puţin profunde cu gîndirea filosofică a lui Kierkegaard şi Nietzsche, cu fenomenologia lui Husserl, cu existenţialismul [37]. Paradoxul kierkegaardian îl atrage îndeosebi. De asemenea, meditaţiile lui Chestov cu privire la nelegitimitatea raţiunii în contact cu incoerenţele lumii [38]. Totuşi, Camus nu este un existenţialist. Dimpotrivă, el nu pierde nici un prilej pentru a face o declaraţie antiexistenţialistă. „Nu, nu sînt existenţialist“ [39], a declarat el într-un interviu ce i s-a luat în 1945. În *Mitul lui Sisif* el pretinde că critică filosofia existenţialistă [40]. În realitate, cu toate criticile pe care le aduce existenţialismului, tema sa face parte din sfera preocupărilor acestei filosofii, soluţiile sale fiind înrudite cu cele — de pildă — ale lui Sartre. Dar înrudirea nu înseamnă identitate, şi vom avea prilejul să facem numeroase disocieri între ideile celor doi scriitori.

Camus consideră, în eseul său, absurdul drept un punct de plecare. El intenţionează să ofere o descriere în stare pură a unei „maladii a spiritului“ [41]. El nu vrea să edifice o metafizică ci, repetăm, să descrie o fenomenologie a absurdului. Problema absurdului e în strînsă legătură cu problema sensului vieţii. „Nu există decît o problemă filosofică cu adevărat serioasă : sinuciderea. A judeca dacă viaţa merită sau nu să fie trăită, înseamnă a răspunde la întrebarea fundamentală a filosofiei“ [42]. Sinuciderea implică o recunoaştere a absenţei oricărei raţiuni de a trăi, pierderea oricărei iluzii, oricărei încrederi în lume. În lumea absurdă, omul se simte un străin,

un exilat. E vorba, de fapt, într-un asemenea caz de „un divorţ între om şi viaţa sa, între actor şi decorul său“ [43]. În acest divorţ rezidă, după Camus, „sentimentul absurdităţii“ [44]. Desigur, între acest sentiment şi o anumită aspiraţie spre neant, spre anihilarea de sine, există un raport direct. Este oare sinuciderea o soluţie a absurdului ? — se întreabă Camus. Pentru el — gînditor şi scriitor aspirînd să dea un sens vieţii care să o legitimeze în faţa conştiinţei, care să determine atitudinea, acţiunea umană — ceea ce trebuie împăcat e o contradicţie fundamentală pe care a trăit-o în toate fibrele unei naturi pasionale : a admite absurditatea şi a nu capitula totuşi în faţa ei. Or, sinuciderea înseamnă o capitulare.

La început, Camus constată un climat al absurdului care duce, treptat, la constituirea unui univers absurd. Numeroase experienţe ne introduc într-un climat al absurdităţii, provoacă în noi un sentiment al absurdului. Viaţa de toate zilele, înainte de toate, oferă prilejuri pentru revelarea absurdului. Uneori, omul devine conştient de ceea ce e străin, e straniu în el însuşi. Alteori, plictiseala (trăirea asupra căreia au meditat existenţialiştii) ori un şoc oarecare, face ca decorurile între care se desfăşura pînă atunci o viaţă banal-cotidiană, maşinală, să se prăbuşească, şi omul să-şi dea seama de condiţia sa reală. Un sentiment apropiat care generează absurdul e „greaţa“ (*la nausée*) sartriană, pe care o resimţi în faţa inumanităţii omului (de pildă, în faţa aspectului mecanic al gesturilor, al pantomimei lipsite de sens). Tot ce ne apare ca străin în natură, în lume, tot ce e straniu, poate să reveleze absurdul. Aceasta îndeosebi atunci cînd omul se descoperă pe sine străin de sine însuşi, într-o lume indescifrabilă, populată cu elemente iraţionale pe care se străduieşte să le înţeleagă, să le reducă la categoriile cunoscute ale lumii sale obişnuite. Dar adeseori în zadar : din confruntarea omului cu lumea, nu apare decît un *sentiment al absurdului*. Nu lumea în sine e absurdă, accentuează Camus, după cum — firește — nici efortul uman, raţional, spre înţelegere, nu e absurd. Absurdul depinde însă tot atît de mult de om, cît şi de lume. Iraţionalitatea lumii, nostalgia raţiunii umane, care tinde spre cuprinderea ei, şi absur-

dul care apare din întîlnirea lor, iată „cele trei personaje ale dramei absurde“ [45].

Descrierea fenomenologică a unui sentiment al absurdului e o introducere la analiza *gîndirii absurde*. Camus se constituie pe sine debitorul filosofiilor iraționaliste, asociind, îndeajuns de necritic, elemente nietzscheene, fenomenologice și existențialiste. Departe de a se declara, în acest sens, antiexistențialist, el îi elogiază pe reprezentanții filosofiilor existenței, de a fi prezentat „un univers în care domnește contradicția, antinomia, anxietatea și neputința“ [46]. Între o lume populată de factori iraționali, pe de o parte, și eforturile rațiunii pe de altă parte, e o incompatibilitate. „Absurdul e în mod esențial un divorț“ [47], declară Camus. Înclinat, prin structură, spre explicații în care factori opuși întrețin o tensiune ireductibilă, Camus vede în absurd o confruntare, o luptă fără încetare, fără speranță. Fără îndoială, refuzul unei speranțe iluzorii nu e identic cu disperarea.

Absurdul nu e un motiv de renunțare, o sursă de pasivitate. Iraționalitatea lumii nu trebuie să împiedice asaltul rațiunii asupra ei. „Absurdul n-are sens, decît în măsura în care nu consimțim la el“ [48]. În mod paradoxal, experiența absurdității incită la acțiune și presupune chiar lupta contra absurdului.

În fața acestei experiențe, Camus proiectează trei atitudini posibile. În primul rînd, cel care-și dă seama de absurditatea existenței, și-o poate suprima. Sinuciderea — după Camus — e o soluție a omului conștient de absurd. Dar e o soluție care, fugind de conștiința absurdului, elimină însăși conștiința. Soluția sinuciderii nu e, așadar, o soluție. Apoi, experiența absurdului se poate eluda printr-o metafizică consolatoare. Deși Camus se arată de acord cu existențialiștii care au „barat drumul regal al rațiunii“ [49], el îi acuză de a nu fi fost consecvenți cu premisele lor, de a fi căutat o mîngîiere filosofică, o evadare din universul închis și limitat pe care-l constată. Astfel, ei și-au pus, nejustificat, o preaumană speranță tocmai în ceea ce oprimă omul. „În eșecul său, scrie Kierkegaard, credinciosul își află triumful“ [50]. În acest fel, antinomia, paradoxul devin pentru Kierkegaard criteriile divinului. Eșecul rațiunii, după Jaspers, deschide

posibilitatea transcenderii. Iar Chestov afirmă : „Singura ieşire se află tocmai acolo unde nu mai e ieşire“ [51] pentru judecata omenească. Existenţialiştii fac din absurd Dumnezeul lor, un Dumnezeu care nu se susţine decît prin negarea raţiunii umane. Omul se mîntuieşte, după ei, prin iraţional. Dar, această atitudine existenţială, această evaziune din absurd în transcendent este, după Camus, identică cu o „sinucidere filosofică“.

Cele două modalităţi de sinucidere (cea reală şi cea filosofică) fiind excluse, singura soluţie legitimă ar fi aceea a menţinerii conflictului, a trăirii în divorţul conştiinţei permanente a absurdului, dar şi a neconsimţirii la absurd, a revoltei. Absurdul nu poate fi suprimat, negîndu-se unul din termenii săi sau evadînd din el într-o transcendenţă mistic-filosofică ; el e însăşi raţiunea lucidă care îşi constată limitele sale. Camus nu neagă în mod absolut raţiunea. El o socoate eficace în experienţa umană, dar absurdul se naşte mereu — după el — la întîlnirea acestei raţiuni limitate cu iraţionalul. Omul absurdului ar fi omul revoltei contra absurdului ; el nu disprefuieşte raţiunea, deşi admite iraţionalul. Revolta — tot atît de esenţială la Camus ca şi absurdul — înseamnă menţinerea termenilor opuşi ai experienţei absurde într-o tensiune continuă, lucidă. Astfel, plecînd de la o descriere a unui sentiment al absurdului — întemeiat pe analizele existenţiale — trecînd prin constatarea unei gîndiri absurde, bazată pe o filosofie iraţionalistă dar negînd transcenderea existenţialistă, Camus ajunge la propunerea unei etici absurde, găsind sensul vieţii omului absurd în revoltă. Încercînd să se legitimeze, filosofia absurdului trece, astfel, de pe planul epistemologic-ontologic, pe acela al filosofiei valorilor şi, în special, pe acela al eticii şi esteticii.

4. *Absurdul şi lumea valorilor*

Într-o încercare filosofică de a depăşi existenţialismul, gînditorul german Otto Fr. Bollnow declară că eroul absurd — după el — tipic reprezentant al existenţialismului, nu

este un tip uman posibil, nu constituie o „posibilitate a vieții reale“ [52]. Or, Camus, în *Mitul lui Sisif*, caută să realizeze tocmai această imposibilitate: să dea chip omului absurd, să schițeze o antropologie pornind de la descrierea acestei configurații umane. Și, desigur, antropologia presupunînd o axiologie, să arate care sînt relațiile omului absurd cu lumea valorilor.

Trăsătura esențială a eroului absurd, cea care dă sens existenței sale e, cum am văzut, revolta. Nu orice fel de revoltă. Cea preconizată de Camus — asupra căreia vom reveni mai tîrziu analizînd unele teme din lucrarea sa, *L'Homme révolté (Omul revoltat)* — este foarte asemănătoare cu o conștientă încăpățînare într-o contradicție imposibilă, cu o sfidare întrucîtva neputincioasă. Revolta — în perspectiva lui Camus — revoltă metafizică, năzuiește să mențină termenii opuși ai experienței absurde într-o tensiune continuă. Ea este contrariul unei revolte care aspiră la lichidarea contradicțiilor. „A aboli revolta conștientă înseamnă a eluda problema“ [53]. Evident, problema existenței în absurd. Revolta tinde (alt paradox) spre eliminarea absurdului prin perseverarea în absurd. Prin sinucidere, eludăm problema absurdului, sucombînd totodată la absurd. „A trăi, înseamnă a face să trăiască absurdul“ [54]. Revolta eroului absurd — așa cum apare în *Mitul lui Sisif* — este pur individuală. Preconizînd-o, Camus continuă linia unui gen de anarhism al individualității care și-a avut reprezentanții în lumea literelor și gîndirii din primele decenii ale acestui veac. „Deosebirea pe care o simți în tine (față de alții) e tocmai acel lucru excepțional pe care-l posezi și care îți dă preț“ — afirma André Gide în 1902 [55]. Pentru individualismul anarhic, lumea particulară nu ascultă și nu trebuie să asculte de nici o lege a nici unei comunități. O constelație personală a valorilor se substituie oricărui sistem de valori recunoscute. Orice individualitate își are aventura sa. Aventura constituie, de altfel, destinul eroului care nu se lasă călăuzit de nici un principiu, fie că e o aventură politică — la unii eroi ai lui Malraux —, sexual-erotică — la D. H. Lawrence —, „gratuită“ — la André Gide. Eroul absurd

nu mai e, firește, aventurierul anarhic al anilor deceniului al doilea și al treilea din secolul nostru. El nu mai are nici gustul aventurii. Nu cunoaște bucuria de a lupta, savoarea acțiunii. A lepădat fervoarea (prezentă la Gide, D'Annunzio), instinctul (propovăduit de Lawrence), credința care e convertită în bucuria de a trăi (la Péguy, Chesterton, Claudel), complacerea în jocul estetic (la Cocteau). Eroul absurd a părăsit, de altfel, marile speranțe colective ; el e lipsit de un centru spiritual, iar în afara sa nu găsește puncte de sprijin nicăieri. Anxietatea, și cu ea cortegiul trăirilor existențialiste, îl caracterizează. Desigur, acest erou (ne referim deocamdată la tipul eroului absurd așa cum ne e înfățișat de Camus în opera sa filosofică) nu este pasiv, nu renunță niciodată. Deși lipsit de speranță, deși conștient că eșecul revoltei e inevitabil, acțiunea e o lege a sa. În acțiunea sa, bineînțeles, omul absurd nu ascultă de nici o lege exterioară, transcendentă, nu se supune nici unui îndreptar, nu mizează pe nici un factor cunoscut dinainte. El e asemenea unui om care înaintează în noapte, amintind cele spuse de un personaj al lui Julien Green : „Am înțeles că sîntem orbi și surzi, că venim din noapte și ne întoarcem în noapte, fără să înțelegem nimic din destinul nostru" [56].

Eroul revoltei absurde își are — după Camus — prototipul în Sisif. Acesta e omul efortului solitar, e omul care, recunoscîndu-și limitele condiției sale, neavînd speranțe de a o depăși, sfidează tot ce o depășește. Sisif, tipul omului absurd, e neputincios și revoltat în același timp. El nu se supune unor reguli etice, se vrea liber, deși e supus încercărilor celor mai contradictorii ale situației sale absurde [57]. Viața sa nu e fecundă dar vrea să atingă totul, să trăiască totul. El nu caută calitatea, ci cantitatea experiențelor. „Omul absurd nu poate decît să epuizeze totul și să se epuizeze" [58].

Camus găsește tipuri ale omului absurd în Don Juan, seducătorul ironic, în Comediant și în Cuceritor. Amantul donjuanesc năzuiește fără odihnă să epuizeze posibilitățile iubirii și să se epuizeze căutîndu-le. Voind să cucerească, e conștient că acțiunea aceasta n-are în sine nici un scop. Comediantul vrea să îmbrace toate rolurile, să ia toate măștile omenirii, să trăiască întreaga condiție umană. Deșartă ten-

tativă şi absurdă, căci dimensiunile înseşi ale existenţei umane interzic o asemenea epuizare a umanului. Aventurierul absurd (spre deosebire de acela interesat) acţionează fără scop, fiind el însuşi propriul său scop. Mai tipic, însă, decît aceşti „eroi" ai absurdului, este *creatorul*, „cel mai absurd dintre personaje" [59], cel care, conştient de limitele sale, făureşte o operă „pentru nimic". Dacă Don Juan, Comediantul şi Aventurierul cuceritor *joacă* un joc absurd, Creatorul pretinde să *reprezinte* acest joc în toate modalităţile sale. Toate aceste tipuri ale omului absurd par să reveleze un *nihilism axiologic;* omul absurd nu recunoaşte nici o valoare etică, etica sa e a cantităţii, nu a calităţii acţiunii; creatorul absurd nu recunoaşte nici o valoare estetică, el creează „pentru nimic".

Pentru nimic: existenţă fără scop, creaţie fără scop. Într-un eseu despre Kafka (pe care şi Camus îl socotea protagonist al creaţiei absurde), Eugen Ionescu făcea aluzie la absurd, iar Martin Esslin, în lucrarea sa despre teatrul absurdului, se referă la cele spuse de Ionescu: „Absurd e — după el — ceea ce n-are scop. Rupt de rădăcinile sale religioase, metafizice şi transcendentale, omul este pierdut: toate faptele sale devin lipsite de sens, absurde, inutile" [60]. Trăirea absurdului implică oare un nihilism axiologic, o negare totală a valorilor? Filosofia absurdului pare să reia dilema dostoievskiană: valoare absolută sau capriciu absolut. Camus el însuşi (în faza *Mitului lui Sisif*) înclină spre al doilea termen al dilemei. După el — cum am văzut — nu există reguli etice pe care spiritul absurd să le urmeze. Desigur, el nu recomandă crima, dar nici virtutea. „Poţi fi virtuos din capriciu" [61]. Pentru omul absurd, toate experienţele sînt indiferente. Căci, dacă înainte de a se întîlni cu absurdul omul trăieşte urmărind anumite scopuri, avînd o serie de mobile ale acţiunii sale, experienţa absurdului are asupra acestor sensuri ale existenţei umane efectul unui cataclism. „A te gîndi la ziua de mîine, a-ţi fixa un scop, a avea anumite preferinţe, toate acestea presupun credinţa în libertate" [62]. Or, omul care trăieşte experienţa absurdului înţelege că nu e liber. „Libertatea absurdă" este o libertate numai în raport cu regulile comune, cu convenţiile sociale,

cu ierarhia, cu lumea valorilor. Dacă credinţa într-un sens oarecare al vieţii presupune întotdeauna o scară a valorilor, o alegere, anumite preferinţe manifeste, credinţa în absurd presupune exact contrariul : nici o ierarhie a valorilor, nici o opţiune, nici un proiect, ci indiferenţă cu privire la toate acestea. Omul absurd propus de Camus este mai radical chiar decît omul existenţialismului sartrian care e, totuşi, ruda sa cea mai apropiată. „Acolo unde luciditatea domneşte, scara de valori devine inutilă" [63], proclamă Camus-Sisif.

Vedem, aşadar, că din punctul de vedere al axiologiei, tezele lui Camus cu privire la raportul dintre omul absurd şi lumea valorilor, se apropie de un nihilism valoric. Spunem „se apropie", pentru că — aşa cum vom mai avea ocazia să arătăm — „absurdismul" camusian nu aderă niciodată la un nihilism ultim. Nu în zadar va afirma el mai tîrziu : „În punctul cel mai întunecat al nihilismului nostru, am căutat numai raţiunile de a depăşi nihilismul". Prin însăşi recapitularea în faţa absurdului, Camus propovăduieşte o rezistenţă la absurd, rezistenţă care implică o încredere într-un sens pozitiv al existenţei. Recunoaşterea absurdităţii, respingerea ierarhiei valorilor, nu e identică cu negarea oricărui sens, a oricărei valori. Poziţia pe care o adoptă autorul în *Mitul lui Sisif*, în ce priveşte valorile, se aseamănă, întrucîtva, cu acel rigorism epistemologic al lui Ludwig Wittgenstein care, socotind că sfera valorilor e un tărîm al inexplicabilului, afirmă în *Tractatus logico-philosophicus :* „Despre ceea ce nu se poate vorbi trebuie să se tacă" [64]. Camus lasă şi el realizarea valorilor exclusiv pe seama practicii umane, negînd posibilitatea gîndirii absurde de a reflecta asupra valorilor. În lucrările sale ulterioare şi, îndeosebi, în *Omul revoltat*, Camus va aduce, de altfel, diverse amendamente tezelor din *Mitul lui Sisif*. Dar asupra evoluţiei lui Camus vom reveni mai tîrziu, analizînd contingenţele — atît de numeroase — ale operei sale cu problematica absurdului.

Nu-i mai puţin adevărat că acel opuscul filosofic, pe care încă tînărul Camus l-a publicat în 1942, poate fi considerat drept o introducere în filosofia absurdului şi în literatura absurdului. Descrierea omului absurd atrage după sine

o meditație asupra „creației absurde". Aceleași contradicții pe care am văzut că Albert Camus nu caută de loc să le rezolve, să le reducă, ci face din ele esența absurdului, contradicții care opun lipsa speranței și revolta absurdă, pesimismul metafizic și optimismul lui Sisif, le întîlnim și în modul în care preconizează autorul *Mitului* creația absurdă. Dacă omul își afirmă demnitatea sa prin cucerire, joc, iubire, ducînd o luptă în care se știe dinainte învins, creatorul se dedă bucuriei absurde de a crea, știind dinainte că de fapt nimic nu se creează din nimic.

Într-un manuscris care conține textul *Mitului lui Sisif*, capitolul despre creația absurdă poartă subtitlul „Marele Mim". Creatorul absurd e un mim. În aceasta el se aseamănă cu ceilalți eroi absurzi care, cu toții, *mimează*, voind să recreeze realitatea. Dar, creatorul e „Marele Mim", căci creația artistică nu vrea decît să mimeze realitatea, sub masca absurdului. În general, omul absurd nu vrea să explice o realitate pe care știe că n-o poate explica întrucît ea scapă capacităților raționale de demonstrare, dar nu se poate opri de a nu încerca să descrie realitatea. „A descrie, aceasta e ultima ambiție a unei gîndiri absurde" [65]. Pictura, sculptura, artele plastice descriu. Romancierul descrie. E ciudat și semnificativ că, în faza *Mitului*, Camus atribuie un asemenea rol, în aparență modest, scriitorului. În universul ficțiunii, el nu vede un cosmos al simbolurilor, ci o fenomenologie. Creația literară e atinsă și ea de un sentiment de indiferență tipic experienței absurdului. Un ins clarvăzător care își plimbă privirea indiferentă asupra realității, aceasta e imaginea pe care condiția scriitorului absurd o oferă. Fără îndoială, Camus s-a vrut un asemenea creator imposibil. Modelele sale mărturisite erau Sade, Balzac, Stendhal, Melville, Dostoievski, Proust, Kafka, Malraux. Dar nici unul din acești scriitori, și nici Camus însuși — cum vom avea prilejul să constatăm — nu realizează acest deziderat al perfectei detalieri și indiferențe. Camus pare să fi simțit imposibilitatea creației și condiției creatorului absurd, după imaginea exemplară propusă de el. De aceea, se întreabă : o operă absurdă este, oare, posibilă ? După el, pentru ca să fie posibilă o asemenea operă, ea trebuie să fie rodul unei gîndiri extrem

de lucide, fără ca gîndirea să apară în ţesătura însăşi a operei. „Opera absurdă pretinde un artist conştient de limitele acestea şi o artă în care concretul nu înseamnă cu nimic mai mult decît el însuşi" [66]. Scriitorul nu trebuie să cedeze ispitei de a adăuga celor descrise de el sensuri derivate din propria sa cugetare, cu alte cuvinte, să creeze ficţiuni. Creaţia absurdă ar fi, în acest sens, o voinţă de a crea, la care se adaugă conştiinţa imposibilităţii de a crea. De fapt, această teză a neparticipării artistului, a ascunderii sale îndărătul operei, ca şi tentativa mimării realului în loc de încercarea sublimării sale prin gîndire, reprezintă, într-o oarecare măsură, o foarte sumară estetică a absurdului. Camus lărgeşte mult prea mult lista creatorilor „absurzi", în care îi trece pe toţi scriitorii pe care-i admiră, şi în acelaşi timp nu reuşeşte să închege o estetică a creaţiei absurde. Aceasta se putea schiţa, de altfel, doar după apariţia operelor literare, care să justifice o asemenea estetică. În 1942, cînd apărea *Mitul lui Sisif* prin care tezele unei sumare filosofii ale absurdului erau trasate, literatura cunoştea prea puţini mari creatori a căror operă putea să fie cercetată în această perspectivă. Desigur, înaintea lui Camus, Franz Kafka încercase să descifreze arcanele unui univers absurd. Albert Camus recunoştea, într-un studiu anexat la *Mitul lui Sisif*, în Kafka, un creator absurd tipic. Într-adevăr, s-ar putea spune că, cu marele scriitor din Praga se deschide seria „absurzilor" în secolul al XX-lea.

Interpretînd *ad litteram* anumite texte ale gînditorilor care s-au aplecat asupra problemei absurdului, am putea să credem că, ipostazînd absurdul, ei pronunţă o sentinţă de condamnare, atît asupra raţiunii, cît şi asupra valorii actelor umane, printre care şi asupra creaţiei literar-artistice. Gînditorul existenţialist Léon Chestov, care înaintea lui Sartre şi Camus evocase absurdul, arăta că : „ar fi fals să se creadă că absurdul înseamnă sfîrşitul gîndirii. Nu numai că gîndirea e păstrată în absurd, dar ea dobîndeşte o tensiune nebănuită pînă atunci" [67]. În realitate, chiar dacă gîndirea a fost atrasă în treacăt de ideea absurdului, dacă s-au depistat trăiri, sentimente, acte „absurde", nici un cugetător nu s-a

instalat sistematic în absurd. După cum, în spiritul filosofiei vechi, natura are oroare de vid, viața și spiritul uman — s-ar putea spune — au o adevărată oroare de ceea ce le aruncă în neant. „Căci — cum recunoaște filosoful existențialist Karl Jaspers — dacă cineva încearcă să realizeze absurdul nu se poate aștepta decît să recolteze distrugeri și violență" [68]. A propovădui omul absurd drept tip uman exemplar, a promova existența, creația absurdă, înseamnă a predica rămînerea într-un impas. O definiție a absurdului, prezentîndu-l drept o criză perenă a umanului, omite explicația social-istorică a genezei fenomenului, modul în care contradicțiile care împart o societate pot să pară antinomii de nerezolvat pe planul gîndirii, modul în care fenomenele de psihologie socială (anxietăți, nevroze colective) pot înrîuri asupra ideologiilor. Filosofiile existențialiste și ramificările lor „absurde" sînt reacțiuni la problemele puse de crizele și revoluțiile timpului nostru, crize pe care „gîndirea absurdă" le consemnează. „Această filosofie — arăta gînditorul fenomenolog Merleau-Ponty — este expresia unei lumi dislocate" [69]. Iar Gabriel Marcel, existențialistul creștin, vorbește și el de „blocurile eratice ale unui univers prăbușit", socotind că „filosofiile existenței fundate pe anxietate și-au făcut veacul lor, și e foarte probabil că ele au dus la un impas" [70]. Camus era conștient, chiar în momentul în care scria *Mitul lui Sisif*, de existența unei „probleme sociale care nu poate fi evitată de gîndirea absurdă" [71], dar n-a cercetat această problemă. Dintre toți, Sartre este singurul care a încercat o analiză socială a rădăcinilor existențialismului absurd, opunîndu-i în ultima sa perioadă „viziunea irecuzabilă despre lume" pe care o oferă ideologia marxistă. De altfel, unii dintre reprezentanții literaturii absurdului — cum vom vedea — sînt conștienți că temele eseurilor, romanelor, teatrului absurd, sînt de fapt simptomatice pentru un *mal du siècle* despre care vorbeam la început. O civilizație dezumanizantă, mania publicitară, mecanismul grotesc al relațiilor sociale, tot ce caracterizează o lume în care „partea nu se integrează în totalitate, individul în colectivitate, omul în umanitate" — cum arată Dürrenmatt, apare în formele derivate ale gîndirii și ale artei absurde.

Capitolul II

STRĂMOȘII LITERARI AI ABSURDULUI

1. *Avangardă și tradiție*

Protagoniștii mișcărilor de avangardă din secolul nostru s-au voit pe sine descoperitorii unor continente noi, au pretins privilegiul pionieratului și, în același timp, printr-o ciudată dar explicabilă inconsecvență, și-au căutat precursori în explorarea acelor continente. Proclamîndu-se deschizătorii unui drum, nu uitau să-și declare înainte-mergătorii.

În istoria literară ca și în biologie, nu există o generație spontanee. Nimic nu se creează „din nimic" ; un curent literar, oricît de radical nou, își are întotdeauna izvoarele undeva în trecut. Dar, dacă cele mai temerare curente artistice din timpul nostru și-au cercetat cu atîta rîvnă predecesorii, aceasta n-a fost doar pentru a afla surse de inspirație, modele. Din confruntarea cu trecutul, avangarda n-a încercat doar să-și contureze propriul ei chip, ci a căutat să se legitimeze prin trecut, să se justifice prin strămoși.

Eugen Ionescu revendica, odată, pentru dramaturgi, posibilitatea care le este dată oamenilor de știință de a-și face experiențele lor. „Avangarda înseamnă libertate" [1] — afirma el — înțelegînd prin libertate, în primul rînd, posibilitatea de a proceda mereu la alte și alte experiențe. Și pentru omul de știință, experiența reprezintă un contact special, sub un unghi nou, cu realitatea. Dar în știință — și cu atît mai mult în artă — experiența nu e înțeleasă doar sub specia *noului*, ci și în sensul experienței acumulate, al continuității, al tradiției. Astfel, chiar dacă Eugen Ionescu preferă să definească avangarda drept o opoziție la sistemele consacrate ale tim-

pului, el însuşi nu poate să nu-şi recunoască unii precursori ai teatrului său de avangardă, modelele care l-au inspirat. Înaintemergătorii nu constituie doar surse conştient exploatate. Există afinităţi, corespondenţe, paralele, pe care o critică literară, care nu e simplă istorie sursieră, le poate pune în lumină.

Literatura absurdului îşi are creatorii şi criticii săi care au depistat „strămoşi", în cele mai variate sectoare ale istoriei literaturii ca şi ale istoriei artelor. Într-adevăr, pe lîngă o rădăcină filosofică pe care am cercetat-o, această literatură îşi are rădăcinile ei propriu-zis literare. Dar se poate vorbi de o „tradiţie" a absurdului ? În cartea sa, *Theatre of the Absurd*, Martin Esslin dedică un amplu capitol acestei tradiţii. În realitate, dacă se poate vorbi despre prezenţa unor elemente ale esteticii absurdului în diferite momente ale evoluţiei literaturii, nu se poate afirma existenţa unui filon continuu în acest sens, a unei descendenţe literare a absurdului. Ca şi pe tărîmul filosofiei, unde absurdul s-a *pus* ca problemă de mai multe ori în trecut, dar s-a *propus* ca soluţie doar în timpul nostru, tot astfel, în istoria literaturii, absurdul a apărut uneori ca o modalitate literară, dar numai unii scriitori din zilele noastre au făcut din el problema-cheie a operei lor.

Absurdul, ca structură estetică semnificativă, apare în istoria literaturii şi artelor abia în secolul nostru. Dar absurditatea e un dat logic şi psihologic (recunoscut în psihologia infantilă, la primitivi, în psihologia anormală etc.) care a fost utilizat adeseori în creaţia literară din trecut. Acest fapt a determinat pe unii cercetători ai literaturii absurdului — mai exact ai teatrului, capitol care a atras pînă acum mai mult decît altele critica literară — să considere această literatură drept o *revenire* la modalităţi artistice străvechi, mai degrabă decît o revoluţie înnoitoare. „Teatrul absurdului e o întoarcere la vechi, chiar arhaice tradiţii — arată Martin Esslin — noutatea sa rezidă în combinarea, oarecum neobişnuită, a acestor antecedente" [2]. Iar Eugen Ionescu care vorbeşte despre avangardă, afirmă pe de altă parte, în legătură cu acest teatru, că el „revine la fondul comun universal" şi „spune adevărul uitat, reintegrînd inactualul în actual" [3].

Fără îndoială — cum vom avea prilejul să vedem — literatura, sau numai teatrul absurdului, nu este un fenomen de sincretism literar, nu-și datorește noutatea unei simple asocieri inedite de tradiții actualizate. Toate curentele literare sînt rezultante — prin asocieri, disocieri etc. — ale unor tendințe anterioare, și noutatea lor apare, în egală măsură, din ruptura cu trecutul, ca și din redescoperirea unor sectoare „uitate" ale trecutului.

E totdeauna semnificativ pentru un curent, ca și pentru un artist, de la cine se revendică. Predecesorii evidenți, mărturisiți, cei a căror succesiune e preluată conștient, nu sînt întotdeauna cei mai însemnați. Există alții, nemărturisiți, ascunși, a căror moștenire e preluată pe căi ocolite. Samuel Beckett se declară urmaș al lui Joyce, Arthur Adamov își derivă piesa *Invazia* din universul obsesiv kafkian, iar Eugen Ionescu recunoaște că asupra lui au avut o influență filmele fraților Marx, operele suprarealiștilor, ale lui Cocteau etc. Strămoșii lor, de fapt, sînt mult mai numeroși. În urmărirea acestora, critica occidentală merge uneori foarte departe. Astfel, după Esslin, teatrul absurdului e o întoarcere la arhaicele tradiții ale mitului și tragediei antice, iar Peter Fischer, găsește absurdului corespondențe în textele piramidelor, în mistica orientală, în miturile arhaice, în *Apocalips* etc [4]. Eugen Ionescu, el însuși, vorbind despre piesa lui Beckett, *Endgame (Sfîrșit de joc)*, o aseamănă cu textul biblic al *Cărții lui Iov*, în privința „subiectului ei primordial", a „situației arhetipice" [5] pe care o prezintă. Pornind de la asemenea străvechi izvoare, se pot găsi, firește, numeroase corespondențe cu temele, cu structurile literare absurde. Ele pot fi clasificate, după cum absurdul apare : ca *element al satirei,* ca *formă de umor,* ori sub aspectul *iraționalului oniric.*

2. *Satira și absurdul*

Folosirea absurdului în scopuri satirice are o străveche origine populară. Folclorul abundă în producții — de exemplu strigături — în care absurditatea intenționată e folosită

ca o armă cu tăiș satiric. Originea unei asemenea arme e arhaică. *Cômosul*, procesiunea vechilor elini, cu prilejul sărbătorilor dionisiace, spectacol cu caracter grotesc, în care se făceau aluzii satirice, stă nu numai la originea comediei antice, ci și a unei linii literare care, mai tîrziu, în antichitatea alexandrină și romană, va da *mimusul*, apoi în evul mediu *farsa*, linie continuată de *commedia dell'arte* care trece prin *funambuli, arta clovnilor, vodevil, spectacolul de music-hall*, pînă la *filmul comic* din secolul nostru. Esslin numește această linie, care duce la teatrul absurdului, „tradiția teatrului pur“ [6], considerînd drept caracteristic și determinant pentru teatrul absurdului aspectul non-verbal al acestor reprezentații, accentul pus în ele pe mimică, pantomimă, efecte scenice. Înainte de toate, e foarte discutabilă „puritatea“ acestui gen de teatru. A socoti un teatru non-verbal, al acțiunii, al performanței (de tipul procesiunilor, liturghiei, intrării toreadorilor etc.) drept „pur“, în opoziție cu teatrul vorbit, e la fel de eronat, ca și a socoti drept „poezie pură“, inefabilul, non-verbalul dintr-un poem. Cuvîntul, să nu uităm, nu lipsește cu totul nici din asemenea reprezentații „pure“. El apare sub forma cuvîntului liturgic, al cîntecului, al exclamației etc., iar gestul, mimica nu sînt decît accesorii ale cuvîntului. Teatrul e, în mod esențial, dialog, și de la începuturile sale, din procesiunea dionisiacă, pînă la teatrul absurdului, el s-a constituit *în* și *prin* cuvînt. Teza lui Nietzsche (expusă în *Originea tragediei*), la care se referă Esslin, după care mitul își găsește o obiectivare mai adecvată în imaginile vizuale decît în cuvînt, scena văzută revelînd sensuri mai profunde decît poate să o facă verbul poetului, nu este justificată, dacă ne gîndim chiar la cea mai desăvîrșită întruchipare artistică a vechilor mituri, la tragedia antică. Cuvîntul nu este doar o *prezentare* narativă a mitului, ci și o *reprezentare* a sa. Este însuși *mitul*. E adevărat că teatrul absurdului, în lupta sa cu limbajul, se folosește de numeroasele modalități non-verbale ale unei reprezentații dramatice. Dar spectacolele *commediei dell'arte*, cele de circ ori de revistă nu sînt precursoarele teatrului unui Eugen Ionescu ori al unui Adamov prin folosirea *formelor non-verbale*, ci, în primul rînd, prin utilizarea *absurdităților* verbale, care de multe ori, atît în vechiul, cît și în noul tea-

tru, urmăresc scopuri satirice. Toate aceste forme ale teatrului, din trecut pînă în prezent, de la *Cômos* la Absurd, pun masca absurdului pentru a demasca.

Astfel, *mimusul* antic, sicilian (Sophron), alexandrin (Herodas, Teocrit), ori latin, prezintă scene din viață, foarte reale, a oamenilor mărunți, în care personajul grotesc prin reflexiile sale de o absurdă naivitate scoate în evidență absurditatea altora. Prostia umană, îndeosebi, este luată în derîdere. Personajul grotesc e, de altfel, acela al *prostului (stupidus* sau *morus)* care se vădește incapabil de a pricepe simple relații logice, stîrnind astfel rîsul pe socoteala lui. Dar „prostul" ne face să rîdem de absurditatea pretențioasă a altora, înveșmîntată în ifosele rațiunii. Aristofan se folosește adesea de această unealtă satirică, pe care am putea-o numi a „reducerii la absurd". Să ne amintim feeria satirică *Păsările*, în care regele Teseu, metamorfozat într-o pupăză, și Cetatea din nori a păsărilor, organizată de doi cetățeni atenieni, anunță metamorfozele și absurdul satiric din operele lui Kafka și Eugen Ionescu. Absurditatea verbală e reluată apoi, din plin, în farsele medievale, *Soties*-ele studențești, în *Mummenschanz*-ul carnavalurilor germane, în acele *sotternie* olandeze, în *passos*-ul portughez. Comedii de moravuri cu personaje populare tipice, pline de vervă satirică. În farsa iberică apare acel *gracioso*, bufonul, care, ca și eroul mimusului antic, oscilează între o prostie reală și una prefăcută, demonstrîndu-și cînd propria absurditate, cînd aceea a altora. Tipul bufonului apare sub alte chipuri în *commedia dell'arte*. Farsele spaniole (Juan del Encina) ca și cele portugheze (Torres Naharro, Gil Vicente, Lope de Rueda) au o preferință marcată pentru absurd (de pildă, în *Dialogul asupra invenției încălțărilor)*, care amintește dialogul absurd din teatrul ionescian. Personajele farselor, ca și unii eroi ai *comediei dell'arte* înțeleg totul pe dos, se încurcă întrebîndu-se asupra sensului cuvintelor, absurditatea lingvistică fiind o sursă mult exploatată a comicului de expresie. Bufoneria, satira socială, parodia renascentistă și manieristă folosesc din plin tehnica absurdului. Astfel, Francesco Berni, creatorul stilului burlesc, parodic, face caricatura burgheziei din cinquecento, iar Teofile Folengo, inventatorul poeziei „macaronice" (*Maccaronea*, 1521) sati-

rizează cavalerismul feudal, dar schițează și o parodie a limbii — a celei latine ca și a celei italiene. În opera lui Folengo, „parodia existentă în lucruri coboară în limbă" — conform expresiei lui De Sanctis [7], după cum în literatura absurdului descompunerea unor forme ale realității se va întovărăși cu minarea limbii ca sistem de comunicare.

Părăsind linia epic-dramatică (care se continuă prin satirele dramatice din secolul al XIX-lea, în vodevil, la funambuli, în clovneriile circurilor, pînă la filmul comic din secolul al XX-lea din care literatura absurdului se va inspira în mod nemijlocit), întîlnim absurdul satiric pe o altă linie care duce de la *satura* filosofică din antichitate, prin Rabelais, Erasm, la romanul filosofic-satiric din secolul al XVIII-lea (Voltaire, Swift).

Obiectul satirei filosofice nu e viciul de comportament, ci demonstrarea prin absurd a absurdității gîndirii. Dacă mimusul ori farsele reduceau la absurd moravuri și instituții, satira ca și unele romane filosofice de mai tîrziu folosesc absurdul pentru a descoperi vicii de gîndire. Astfel, paradoxul, antinomia, nonsensul fac parte din mecanismul satirei filosofice.

Genul însuși al satirei filosofice, ca și satira social-morală apare în antichitate. În scrierile sale *(Siloi)*, Xenofan din Colofon (sec. al VI-lea î.e.n.) poartă o polemică antihomerică, antihesiodică, critică antropomorfismul religios, relevînd din belșug absurdități logice. La fel, Timon din Fliunte, gînditor sceptic din secolele IV—III î.e.n., urmaș al marelui Pirron, și Bion din Boristene, în *Diatribele* sale, satirizează metafizica dogmatică a unor filosofi. Menip din Gadara *(Symposion)* se ridică împotrivă matematicienilor și grămăticilor, iar Marcus Terentius Varro în *Saturae Menippeae*, pretinde să demonstreze, prin reducere la absurd, inutilitatea eforturilor rațiunii. Această filieră va fi continuată mai tîrziu, în perioada de amurg a evului mediu și la începutul epocii moderne, de Sebastian Brant în *Corabia nebunilor* și de Erasm în *Elogiul nebuniei*. Marele umanist denunță absurditatea scolasticei medievale, a sistemului ierarhiei ecleziastice, deopotrivă cu obiceiurile și instituțiile timpului său. Opera contemporanului său, François Rabelais, poate fi și

ea amintită în această ordine, și doar nevoile clasificării ne fac să-l încadrăm mai degrabă în categoria umoriștilor. Tipice, însă, pentru satira care folosește uneori absurdul, sînt romanele filosofice ale lui Voltaire, și, îndeosebi, scrierile lui Swift. Intenția satirică nu e nicicînd absentă din opera prealucidă a celor doi scriitori. Atunci cînd Swift dă, pe un ton grav și sentențios, cele mai absurde „instrucții servitorimii", satira biciuiește o întreagă societate. Utilizînd nu numai umorul absurd, ci și deformările absurde ale fanteziei, el descrie itinerarul călătoriilor lui Gulliver. Și aici, demascări la tot pasul, sub masca absurdității. Swift atacă sistemul social-politic *(Călătoria în Lilliput)*, excesele idealismului din timpul său, speculațiile metafizice, creațiile artistice *(Gulliver în Laputa)* și, în cele din urmă, umanitatea însăși, înstrăinată de condiția sa firească *(Călătoria în Strudldbrug)*. Teme, situații din literatura absurdului, pot fi găsite în opera acestui mare demistificator. Viziunile sale umorist-terifiante : țara cailor — Houyhnhnm — în care oamenii, ființe degenerate, respingătoare, bestiale, ținute în dependență, în întuneric, anunță făpturile lui Beckett, și țara uriașilor — Brobdingnag — unde Gulliver e privit ca un obiect de amuzament și ținut ca un animal curios în cușcă, fac din Swift cel mai autentic strămoș al literaturii absurdului, în satira neagră pe care opera sa — conștient ori nu — o reprezintă. În opera marelui scriitor englez, se observă, de altfel, un crescendo în utilizarea tehnicii absurdului, de la comedia satirică, din *Gulliver în Lilliput*, prin scenele dramatice din Brobdingnag, la feeria halucinantă din Laputa în care înțelepții sînt idioți, savanții zăpăciți, și speculațiile științei sau metafizicii, creațiile artistice se revelează ca niște elucubrații absurde ale spiritului uman. În sfîrșit, în Glubdubdub, Gulliver, invocînd umbrele marilor figuri ale omenirii, află că umanitatea e trasă pe sfoară de scriitori, întrucît aceștia atribuie celor mai lași acțiunile cele mai eroice ale războiului, proștilor, cele mai înțelepte hotărîri, trădătorilor, virtutea. Tehnica satirei pe care am numit-o a reducerii la absurd, este, așadar, folosită de Swift în demistificarea, pînă la ultimele limite, ale umanului.

O tehnică similară va fi folosită de Gogol în unele pagini demonice ale operei sale, spre exemplu în nuvela *Nasul*, plină de un absurd fantastic. Nasul maiorului Kovaliov rătăceşte prin lume, devenind pînă şi înalt slujbaş înveşmîntat în uniformă şi plimbîndu-se mîndru în caretă.

În acelaşi sens, al parodizării, prin absurd, a modurilor de judecată şi de exprimare, au fost folosite uneori clişeele verbale, scoţîndu-se în evidenţă caracterul lor de clişeu. Eugen Ionescu relevă o asemenea tendinţă a teatrului „numit uneori absurd, şi care nu e decît denunţarea caracterului derizoriu al unui limbaj golit de substanţa sa, steril, făcut din clişee şi sloganе..." [8] Un adevărat compendiu al „clişeelor şi sloganelor", al asociaţiilor stereotipe, al automatismelor de vorbire, a fost alcătuit, în secolul trecut, de Flaubert în acel curios *Dictionnaire des idées reçues (Dicţionar al ideilor gata confecţionate)*, ca un apendice la romanul său *Bouvard et Pécuchet* — satiră a stupidităţii umane. Dicţionarul lui Flaubert e un monument al prostiilor debitate cu convingere, al absurdităţilor convenţionale ale micului burghez din veacul trecut. Pentru acesta: „*Coranul* e cartea lui Mahomed în care nu e vorba decît de femei", oaza e o „cîrciumă în deşert", iar rîsul e „întotdeauna homeric". Nu e lipsit de tîlc faptul că salonul soţilor Smith din *La Cantatrice chauve (Cîntăreaţa cheală)* a lui Eugen Ionescu, în care cele două cupluri debitează inepţii şi platitudini, automatisme verbale absurde, este un solid interior burghez, amintind saloanele secolului trecut.

3. *Umorul absurd*

Pe cînd satira foloseşte uneori logica absurdului pentru a rîde de alţii, prin umorul absurd raţiunea logică îşi permite să rîdă de ea însăşi. „Nonsensul" comic e o străpungere a unui corset logic prea rigid. Gluma, calamburul, jocul de cuvinte, întorc adesea pe dos judecăţi ori raţionamente, stabilind relaţii logice absurde, fără să urmărească decît şocul care declanşează rîsul. Umorul absurd pe care literatura absurdului — de la unele texte kafkiene, la antipiesele lui Eugen

Ionescu ori la pseudo-clovneriile beckettiene — îl cultivă din belșug, are un mecanism interior pe care umoriștii mai vechi l-au cunoscut prea bine, iar teoreticienii — psihologi ori filosofi — l-au demontat, încercînd să-l explice. Înainte de a da exemple din istoria literară, să ne oprim asupra unor explicații posibile ale acestui mecanism.

Ca și absurdul care e în mod esențial un *divorț*, umorul absurd se întemeiază pe o nepotrivire, o *incongruență*. Comicul în acest caz derivă din sesizarea unui contrast între elementele unei situații. Uneori situația e de ordin rațional, și, în acest caz, incongruența e de tip logic (de pildă, între ceea ce te poți aștepta logic să urmeze, să se petreacă, și ceea ce urmează de fapt). Alteori, situația e de ordinul realității, și incongruența e de tip natural (un contrast între lucruri și ideile abstracte referitoare la acele lucruri). În sfîrșit, situația poate fi de ordin social, incongruența poate fi numită de tip social (contrast între exigențele vieții și stereotipiile, schemele, banalitățile, convențiile sociale). Gînditori mai vechi — Locke, Spencer, Kant, Schopenhauer — încercînd să explice fenomenul *rîsului* ori *comicul*, au indicat, discutînd geneza lor, felurite incongruențe. În fond, teoria rîsului emisă de Bergson se întemeiază și ea tot pe o incongruență : rîsul ar fi provocat, după gînditorul francez, prin contrastul frapant care se iscă atunci cînd un element mecanic (cum sînt automatismele, repetarea mașinală a actelor) tulbură libera spontaneitate a comportamentului uman. Teoria incongruenței dă o mai adecvată explicare umorului absurd — așa cum apare la Rabelais ori în poezia nonsensului și, în zilele noastre, la Eugen Ionescu ori la Beckett — decît alte teorii apărute în secolul nostru, cum sînt teoria psihanalitică și cea axiologică. După psihanaliști, există un comic cu fond agresiv, obscen ori macabru, care se explică prin eliminarea temporară a unei cenzuri. Comicul absurd s-ar datora, în acest sens, eliminării constrîngerilor rațiunii, ceea ce are ca efect — eliberîndu-se energia psihică necesară întăririi cenzurii — invadarea psihicului cu o senzație euforică acută. Conform teoriei axiologice (reprezentată de Wilhelm Stern și Charles Lalo) comicul rezidă în degradarea valorilor, în eliberarea simbolică de sub presiuni sociale și pedagogice (autorități,

instituții, școală, convenții etc.). Aceste două teorii — cea psihanalitică și cea axiologică — sînt foarte apropiate, chiar dacă cea dintîi pune în joc inconștientul la care cea din urmă nu se referă. În realitate, ele explică mai puțin geneza și structura umorului absurd, pentru care *incongruența* dă o explicație mult mai adecvată, cît *nevoia psihică de umor* înțeleasă atît de teoria psihanalitică, cît și de cea axiologică drept o nevoie de eliberare de sub o constrîngere (socială, morală, religioasă etc.). Analizînd textele din literatura absurdului vom vedea în ce măsură aceste teorii sînt justificate. Putem afirma însă că în literatura „clasică" a umorului, absurdul se întemeiază aproape întotdeauna pe incongruențe.

Această literatură e foarte veche și, bineînțeles, nu ne putem îngădui să o cercetăm mai amănunțit. În sensul strict în care ne interesează — ca precursoare a literaturii absurdului — întîlnim încă în evul mediu (dar probabil nici antichitatea n-a ignorat-o) o poezie a *nonsensului*. O asemenea poezie, de la *Fatrasies* ale lui Philippe de Rémi Sire de Beaumanoir (1226—1296) pînă la opera unui Edward Lear ori Christian Morgenstern, propune relații logice insolite, un soi de metafore comic-absurde. Prin nonsens nu trebuie să înțelegem o lipsă absolută de sens logic. Dimpotrivă, în această poezie, logica formală, relațiile logice între concepte, judecăți, sînt respectate, raționamentele sînt de cele mai adeseori corecte. Dar noțiunile sînt arbitrar aduse în legătură unele cu altele, raportul lor cu realitatea, verosimilul nu e respectat, inteligibilitatea e neglijată. Uneori, chiar excesul de logică duce la efecte umoristice. Alteori, această poezie (ori proză, căci există și o proză a nonsensului) propune situații absurde. Astfel, în acele *Fatrasies*, mostră a poeziei scolastice franceze din secolul al XIII-lea, ilustrînd un soi de umor studențesc, Philippe de Rémi vorbește despre o scrumbie care asediază un oraș ori despre o cămașă veche care vrea să pledeze în fața Curții. De altfel, din perioada de descompunere a scolasticii medievale ne-au rămas numeroase poezii în care reguli, excepții de gramatică, felurite cunoștințe sînt adunate heteroclit, poezii scrise uneori cu intenții mnemotehnice, producînd, involuntar, efecte comice, alteori vizînd, prin asociațiile absurde pe care le propun, asemenea efecte. Dar fără îndoială,

cel care a folosit masiv umorul absurd în opera sa a fost François Rabelais.

Opera lui Rabelais, îndrăgostitul de umanități, e în același timp o sumă a culturii medievale transfigurată prin umanism, și o satiră a medievalului. Pentru secolele „clasice", secolul al XVII-lea îndeosebi, Rabelais era prea „absurd" pentru a fi înțeles și gustat. Pentru La Bruyère el este de neînțeles, și opera sa „e o enigmă... inexplicabilă". Chiar și pentru Voltaire el era „extravagant și ininteligibil". Abia romanticii vor începe să-l guste, și în veacul nostru își va găsi admiratorii. Desigur, pe noi nu ne interesează aici decît gama largă de procedee de care dispune Rabelais pentru a produce efecte de umor absurd. Cel mai frecvent este un procedeu logic pe care l-am mai întîlnit : excesul de logică ducînd la efecte umoristice. Astfel, intervenția Maestrului Janotus de Bragmardo, magistru al Sorbonei, pentru obținerea clopotelor de la Notre-Dame, șterpelite de Gargantua, este — cu logica sa scolastică formal preaperfectă — o capodoperă de incoerență. Toate clișeele, expresiile stereotipe, jargonul pedant al scolasticii, citate reale ori false, apar în absurditatea lor, cînd sînt confruntate cu realitatea, cînd cuvintele sînt opuse ideilor, ideile lucrurilor. Rabelais e prodigios atunci cînd manevrează limba pentru a scoate din ea prilejuri de amuzament. De altfel, el nu se mulțumește cu limba franceză, ci face apel la latină, elină, ebraică, spaniolă, italiană, germană și, în afară de aceasta, mai creează cuvinte, așa cum va face mai tîrziu Joyce ori, în poezia nonsensului, Christian Morgenstern și, în sfîrșit, unii „absurzi" contemporani.

Dar dincolo de aceste producții îndepărtate, întîlnim nonsensul — e adevărat, sporadic — în versurile unor scriitori ca Samuel Johnson, Charles Lamb, Keats (citați și de Esslin), ori mai des la „poeții grotești" francezi din secolul al XVII-lea, la manieriști (Góngora, Marino) și la poeții „metafizici" elizabetani (John Donne, Francis Quarles, Thomas Carew, Richard Crashaw, Abraham Cowley etc.). Mari scriitori, cu vast univers poetic, s-au angajat uneori în jocul nonsensului : un Goethe, un Victor Hugo. Extravagațele unei logici care se joacă cu ea însăși, alcătuiesc, de asemeni, sub-

stanța umorului lui Lawrence Sterne *(The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman)*.

Cu adevărat, înaintemergătoarea literaturii absurdului e însă poezia nonsensului pe care au practicat-o maeștrii ei: Edward Lear, Lewis Carroll și Christian Morgenstern. Citind *limericks*-urile lui Lear din *Book of Nonsense (Cartea nonsensului)*, ori poemele de umor, uneori macabru, întotdeauna absurd, ale lui Morgenstern *(Galgenlieder)* ori *Alice în Țara Minunilor*, a lui Lewis Carroll, îți dai seama în ce sens absurdul — care apare la ei ca o valoare estetică — anunță motivele „absurzilor" contemporani. Lear, Morgenstern și Carroll inventează un univers imaginar, eliberat de constrîngeri logice, o lume în care posibilitățile fiind cvasinelimitate, acțiunea n-are practic hotare, o lume în care identitatea cu sine însăși a personajelor e îndoielnică, în schimb, identificarea cu altul e posibilă, în care sînt creaturi ce-și primesc existența doar din rostirea numelui lor, o lume în care cuvintele ca și lucrurile au sensuri multiple, virtual infinite. Toate acestea anunță universul literaturii absurde ai cărei primi reprezentanți sînt — alături de un Alfred Jarry — Lewis Carroll și Christian Morgenstern. Dar despre aceștia vom vorbi mai tîrziu.

Edward Lear (1812—1888) e clasicul nonsensului *(Book of Nonsense,* 1888). *Limericks*-urile sale sînt scurte poezii (cinci versuri, îndeobște) cu un conținut grotesc-comic, avînd de cele mai multe ori, în ultimul vers, o poantă epigramatică. Asemenea poezioare au mai scris, de altfel, poeți ca Swinburne, Dante Gabriel Rossetti, John Ruskin și alții. *Limericks*-urile — în general — sînt construite fie pe un mic joc de logica conceptelor (Edward Lear era „de profesiune" logician), ori dintr-o absurdă aplicare a categoriilor gîndirii. Astfel, spre pildă, pentru categoria spațiului, acel *limerick* al bătrînului care se sperie, căci a zărit *într-o* tufă, o pasăre enormă, *de patru ori* cît tufa. După o formulă a lui Harold Nicholson, poezia lui Edward Lear ar reprezenta chiar „rebeliunea împotriva autorității gîndirii ordonate, un război de eliberare împotriva logicii" [9].

Au fost mulți umoriști — de profesie ori de ocazie — care au introdus doze mai mici ori mai mari de umor absurd

în scrierile lor. Vom aminti doar în trecere numele lui Paul Scheerbart (*Kikakoku*, 1897) și acela al lui Joachim Ringelnatz (*Stumpfsinn in Versen*, 1912, *Nervosipopel*, 1924). Dar ei nu se bucură de o adevărată prezență în zilele noastre. Firește, poezia nonsensului nu implică o agresiune susținută la adresa raționalității și realității lumii. Absurdul unei lumi fictive, la acești poeți ai nonsensului și la alții care au făcut tentative asemănătoare, odinioară, nu se răsfrînge asupra lumii reale decît sub forma caricaturizării ei, a parodiei.

4. *Absurdul și visul*

După cum satira și umorul absurd se întîlnesc uneori în aceeași operă (Rabelais, Swift etc.), tot astfel absurdul oniric apare asociat acestor modalități în opera aceluiași scriitor. Nu întîmplător a adoptat — cum vom vedea — Lewis Carroll, forma visului, dînd o structură onirică universului său, din care umorul și satira nu sînt nici ele absente. Caracterul de coșmar pe care-l au unele piese din teatrul absurdului, ca și povestirile „absurde", amintește atmosfera, temele și procedeele unei vechi literaturi onirice.

E ușor de înțeles raportul dintre absurd și vis. În vis, reprezentările psihice își pierd caracterul verbalizat și abstract care este propriu vieții psihice în stare de veghe. Cu alte cuvinte, relațiile logice raționale, care leagă în stare de veghe idei, lucruri și comunicare verbală, se dizolvă. O „logică onirică", nicidecum rațională, îi ia locul. Dacă această logică a putut fi socotită simbolică (de psihanaliști și de alții [10]), nu e mai puțin adevărat că ea este arațională. Pe nici un plan psihic absurditatea nu e mai prezentă decît în vis. Imaginile onirice (fie că eul e pasiv și visul apare „văzut", fie că eul are o vagă impresie de prezență în vis) reprezintă realități incoerente, *incongruente*. Ori absurdul e, din punct de vedere logic și psihologic, o asemenea incongruență.

Literatura onirică e prea bogată pentru ca să o putem străbate pe îndelete. Nu toți cei care s-au folosit de motivul visului în literatură pot fi considerați precursori ai literaturii absurdului. În acest sens, amintim doar elementele de vis

alegoric din teatrul baroc spaniol *(autos sacramentales)* și, mai ales, narațiunile lui E. Th. A. Hoffmann, Gérard de Nerval și Edgar Allan Poe.

Martin Esslin vorbește despre „utilizarea modurilor de gîndire mitică, alegorică, onirică" [11], văzînd în ele surse ale literaturii absurdului. Dacă problema „absurdității" mitului pretinde o analiză ulterioară mai atentă, nu putem socoti folosirea alegoriei drept absurdă. Alegoriile din teatrul spaniol nu sînt absurde prin caracterul lor „alegoric" (toate epocile literare au utilizat alegoria), ci prin caracterul lor abstrus, alogic. Astfel, într-o celebră colecție de alegorii din acel timp, în *Iconologia* (1593) lui Cesare Ripa, alegoriile sînt alcătuite printr-o combinație a lucrurilor celor mai disparate, sub forma unui adevărat rebus. De ex.: „Melancolia pe pămînt" e alegoric reprezentată printr-o carte (căci melancolicul e meditativ, reflexiv, iscoditor), printr-un căluș (căci e tăcut și are un temperament rece), o vrabie pe cap (căci iubește singurătatea), o pungă închisă (căci e zăvorît) etc. În poezia vremii, asemenea atribute, combinate paralogic, dau cînd o alegorie, cînd o metaforă. Alegoriile din secolul al XVII-lea, alogic combinate, duc la ceea ce Balthasar Gracián numea *equívoco,* la pluralitatea de sens, la lipsa sensului, într-o poezie care era numită, în Franța, *„poésie hétéroclite"*. Asemenea alegorii apar și în dramaturgia alegorică barocă. Dar în acest teatru (care a cultivat tragediile latinului Lucius Annaeus Seneca, în care abundă efectele de groază, torturile, scenele de nebunie, de magie ca și grotescul) manifestările „pre-absurde" nu se reduc doar la simpla folosire a alegoriilor. Teatrul baroc spaniol e caracterizat prin metamorfoze surprinzătoare, săvîrșite adeseori prin magie, de magicieni, metamorfoze simbolizînd vanitatea, lipsa de sens a existenței umane. Teatrul francez de la începutul secolului al XVII-lea, sub influența teatrului spaniol, va prelua metamorfoza, cu figurile care o simbolizează, figuri caracteristice barocului: Proteu, Circe, Janus [12]. Metamorfoza absurdă ține de structura onirică și, într-adevăr, în teatrul baroc spaniol granițele dintre viață și vis par să fie abolite. (Calderón: *La Vida es sueño — Viața este vis*). Eroii acestui teatru se întreabă: „Ce demon m-a vrăjit? Dormim? Visăm?" Me-

tamorfoza provoacă, în teatrul baroc, o îndoială cu privire la identitatea personală. Apar figuri duble (*„doublés"*, *„dédoublés"*) pe care le va redescoperi romantismul, dar de care se folosise și Shakespeare în *Comedia erorilor*. Personajele unui dramaturg cum e Pierre du Ryer (autorul unui *Hospital des Fous*) se exprimă uneori ca și unii eroi ai literaturii absurdului : „Eu nu știu cine sînt eu, în labirintul acesta întunecat de dureri și plictiseală" [13]. De altfel, chiar titlurile pieselor din acea vreme indică echivocul : *Falsele adevăruri, Iubita dușmană, Necredincioasa nevinovată, Morții vii, Vinovații nevinovați*. Însuși termenul de absurd începe să fie folosit în teatrul baroc. Andreas Gryphius dă acest titlu uneia din piesele sale : *Absurda comica oder Peter Squentz*. Tot el scrie comedii manieriste ca : *Das verliebte Gespenst (Stafia îndrăgostită)* și, cea mai cunoscută dintre ele, *Horribilicribrifax*, satirizare a cultismului, plină de semnificații enigmatice, de jocuri de cuvinte în mai multe limbi. În Anglia, teatrul elizabetan, sub imperiul aceleiași legi a metamorfozei, înlocuiește principiul determinărilor cauzale în viața psihică, printr-un fel de „mutații", o determinare subită pentru o acțiune sau alta, pentru un lucru sau altul *(sudden choice)*. Impulsuri absurde, nemotivate logic (nu numai prin iraționalul sentimental) determină adeseori atitudinea eroilor. Ei acționează parcă sub imperiul unor forțe ținînd de un coșmar interior. Asemenea salturi surprinzătoare, o nedeterminare psihică, un irațional psihic, le întîlnim în vis. Aceste modalități onirice, chiar dacă nu se referă propriu-zis la vise ale personajelor, le întîlnim în teatrul baroc, anunțînd atmosfera de coșmar din unele piese absurde.

Mai mult decît barocul, romantismul — îndeosebi cel german — a întreținut relații constante cu lumea visului. Poezia romantică a găsit în experiențele onirice una din sursele sale de căpetenie. Pentru sufletul romantic — după cum a arătat în interesantul său studiu dedicat acestei probleme Albert Béguin — visul era un tărîm prin excelență poetic. Opera întreagă a lui Jean-Paul e un vast cîmp de experiențe onirice, în care nu mai sînt hotare între realitate și vis. În romanele sale, trecerile de la vis la veghe sînt frecvente și se fac pe nesimțite. Viața diurnă se desfășoară ca și cea noc-

turnă, care de altfel se prelungeşte în aceasta, o invadează. „Dialogul din vis acţiona în el — ne spune despre unul din eroii săi Jean-Paul — ca şi cum ar fi fost real..." [14]. Se poate descrie un întreg univers al visului jean-paulian, o lume transfigurată în care legile raţiunii sînt înlocuite prin impulsuri iraţionale. În acest univers nu există cauzalitate, nimic nu determină nimic, Totul se transfigurează neîncetat. Metamorfoza pe care am întîlnit-o în teatrul baroc devine aici dinamica însăşi a unei lumi într-o continuă schimbare. Florile se preschimbă în nori, dintr-o lacrimă se iscă un val care dă naştere unei corăbii. Între frumos şi hidos, rău şi bun, corespondenţele sînt continui : crinul se preschimbă în şarpe. Astfel în visul lui Walt unul din eroii lui Jean-Paul : „Asemenea haosului, lumea invizibilă voia să dea naştere tuturor lucrurilor laolaltă, figurile se năşteau fără încetare, florile deveneau arbori, apoi se transformau în coloane de nori, deasupra cărora creşteau alte flori şi chipuri..." [15] O asemenea lege a metamorfozei universale din lumea visului romantic va fi mai tîrziu preconizată în estetica dramatică a lui Eugen Ionescu. Într-adevăr, metamorfoza absolut liberă, a tuturor în toate, este unul din „idealurile" estetice ale lui Ionescu. „Eu vreau — afirmă el — să fac să apară pe scenă o broască ţestoasă, să o transform în cal de curse, apoi să-l metamorfozez pe acesta în pălărie, în cîntec, în cavalerist, în apă de izvor" [16]. Eugen Ionescu pare să reînvie, astfel, o moştenire barocă preluată de romantism, aceea a metamorfozei universale. Desigur, visele nu sînt doar o experienţă voluptoasă a visătorului, un spectacol feeric. La visătorul romantic, visele euforice alternează cu cele de groază. Acelaşi Jean-Paul care descrie viziuni paradisiace cu aurore misterioase, curcubee multicolore, orgii de lumină, un întreg „eden de extaz, de uşurinţă, de imensitate" [17], descrie şi apariţii înfiorătoare, fiinţe cu chip de cadavru, adevărate coşmaruri. Tot Eugen Ionescu va afirma o dată : „viaţa este coşmardescă" [18] şi va dori ca în teatrul său să se „debaraseze odată de lumea aceasta de vis" [19].

Romanticii nu doreau, de fapt, să se debaraseze de această lume a visului, în care, dimpotrivă, doreau să intre, să se integreze, să se contopească pe deplin. Jean-Paul, între alţii,

își cultiva cu îngrijire propria viață onirică, făcea experiențe psihologice de acest gen, exersîndu-se să viseze *anumite* vise, provocîndu-le. Pe de altă parte, el nu transcria în operele sale vise pe care le trăia, ci construia prin fantezia sa creatoare un univers oniric. Dacă pentru el visul este o poezie involuntară, voința deliberată a creatorului e cea care plăsmuiește marile vise literar-poetice. De fapt, romanticul, oricît s-ar fi lăsat atras de ispita pasivității visătorului angajat în visul său, era mai mult ori mai puțin un experimentator lucid (în propria sa viață psihică și cu atît mai mult în opera sa), folosindu-se de vis ca de instrumentul unei creații deliberate. Aceste observații sumare cu privire la oniricul romantic ne vor servi mai tîrziu, pentru a înțelege de ce adoptarea modalităților absurde nu va determina nicidecum o renunțare la creația lucidă, nu va însemna o aderare la absurditate. După cum, prin creație, visătorul romantic își domină propriul vis, scriitorul absurd își domină propria experiență a absurdului prin exprimarea ei.

Absurditatea onirică prezentă în opera lui Jean-Paul, ca și a lui Novalis, a lui Ludwig Tieck, ca și a lui Clemens Brentano, poate fi urmărită mult mai de aproape în lumea povestirilor fantastice ale lui E. Th. A. Hoffmann. Visul, pentru acest mare povestitor romantic, e un mijloc de comunicare cu o realitate pe care o numește cînd „sufletul lumii", cînd „principiul spiritual al lucrurilor" [20]. Pentru Hoffmann există o realitate esențială, *străină* nouă (straniul, neobișnuitul apare la tot pasul în narațiunile sale). Această realitate pătrunzînd în conștiința noastră ori, mai exact, conștiința noastră intrînd în legătură cu ea trăiește acele experiențe — cînd de oroare, de teroare, cînd de extaz — care caracterizează viața eroilor lui Hoffmann. Visul (fie delectabilă experiență onirică, fie coșmar) e ,o cheie ce deschide spații închise, un îndreptar într-o realitate străină, și un mijloc al acelei lumi de a ni se deschide nouă. Desigur, visul nu poate fi regizat de puterile raționale umane. El se insinuează în viața noastră în „acea clipă de delir care este o luptă între somn și veghe" [21]. *Clipa* aceasta este esențială în existența eroilor lui Kafka. Evenimente hotărîtoare (metamorfoză, arestare etc.) se petrec într-o asemenea „clipă de delir". Lumea *străină*

nouă, pe care o vom întîlni mai tîrziu la Kafka (despre care știm că l-a cunoscut și gustat pe Hoffmann), această lume este descrisă în povestirile fantastice ale scriitorului romantic, cu mijloacele pe care lumea reală, obișnuită, i le oferă. Hoffmann a creat ființe supranaturale, situații bizare, deformînd realitatea unor ființe, unor situații pe care le observase preabine. Lumea miraculoasă, subterană, din *Die Bergwerke zu Falun (Minele din Falun)* are contingențe — într-o realitate transpusă — cu viața foarte reală a minerilor din acel timp. E adevărat, nu putem spune, ca și George Sand că : „gîndindu-ne cu mai multă atenție decît de obicei, regăsim în realitatea cea mai naivă, în observația cea mai concretă, principiul dezvoltării sale poetice". Hoffmann transcende realul, spărgîndu-l, deformîndu-l sau, pur și simplu, neglijîndu-l și construind alături de real lumea sa *străină*. Magicianul Abraham, din *Lebensansichten des Katers Murr... (Concepțiile de viață ale motanului Murr...)* îi spune lui Kreisler care caută explicații raționale, naturale, tuturor fenomenelor : „Natural ! Natural !... nimic nu e natural în lumea aceasta, absolut nimic !" [22] Fie că se prezintă visul feeric revelînd lumea Poeziei — ca în *Der goldene Topf (Vasul de aur), Prinzessin Brambilla (Prințesa Brambilla), Don Juan,* fie că asistăm la un coșmar demonic *Die Elixiere des Teufels (Elixirurile diavolului),* narațiunile lui Hoffmann exprimă un *divorț* între realitatea dată, cotidiană, și realitatea ascunsă. Fiecare erou al lui Hoffmann — care îl reprezintă pe autor — trebuie să aleagă între visul său, respectiv între universul său lăuntric sau nostalgia sa pentru o lume poetică, și realitate. Alegerea implică de cele mai multe ori pendularea într-o zonă indefinită, acea zonă intermediară dintre vis și veghe, care constituie un fel de *limb hoffmannian.* Acest limb e spațiul regizat de legi absurde. Legi ambigue, terifiant-comice. Fantasticul oniric, ca și absurdul, nu exclude ci, dimpotrivă, implică umorul care, uneori, e jucăuș, alteori „negru". În *„Jurnalul pisicii savante Murr, filosof și poet"*, care e un cert strămoș al maimuței lui Kafka din *Raport către o Academie* sau al cîinelui din *Cercetările unui cîine,* pisica intercalează pagini fragmentare din *Viața maestrului de capelă Johannes Kreisler,* pagini folosite ca sugativă,

înșirate în operă din eroare. Astfel avem tranziții bruște de ton de la bufonerie la disperare, de la ironie la pedanterie, tranziții pe care le vom întîlni de atîtea ori în textele absurde. De altfel, pe măsură ce ne apropiem de epoca noastră, motivele literare absurde devin tot mai mult locul de intersecție al grotescului cu oribilul, al comicului cu fantasticul.

Un asemenea sincretism tematic și de atmosferă întîlnim la unul din precursorii direcți ai literaturii absurdului : Edgar Allan Poe. Baudelaire, care nutrea pentru marele scriitor american binecunoscuta admirație, scria despre el, în acest sens : „E cel mai viguros scriitor din acest timp, care prezintă absurdul instalîndu-se în inteligență și guvernîndu-l cu o logică înspăimîntătoare..." O logică a absurdului ar reglementa, cu alte cuvinte, mecanismul povestirilor lui Poe. De fapt, dacă fantasticul romantic, din opera unui Hoffmann, năzuiește să construiască o *altă* lume, supusă nu legilor rațiunii, ci iraționalului oniric, Poe pretinde să reveleze în chiar *această* lume, o ordine a ei „logică" și totuși ireductibilă la logica rațională. Trebuie să insistăm asupra încrederii lui Poe în puterile rațiunii. Un anumit patos raționalist, o disperată încercare de a salva rațiunea, de a te servi pînă la capăt de ea, de a duce rațiunea dincolo de ea însăși, îi aparține lui Poe și va aparține aproape tuturor scriitorilor moderni ai absurdului. Exacerbarea metodică a fanteziei, elogiul „viselor fără somn", al stărilor de somnambulism, nu-l împiedică să rămînă un raționalist impenitent. Atunci cînd consideră rațiunea drept „principala idiosincrasie a omului", el nu o depreciază cîtuși de puțin. E adevărat că, într-un sens pascalian, Poe vorbește despre capitularea tuturor judecăților noastre în fața „sentimentului". Dacă rămîne un partizan al rațiunii, în schimb, refuză logica și corsetele ei. Preferă intuiția, introspecția directă, acel efort cognitiv intim, care tinde spre o cunoaștere imediată a lucrurilor. Intuiția, atunci cînd se aplică unor cazuri enigmatice (de pildă, *Dubla crimă din strada Morgei)* este „puțin susceptibilă la analiză". Nu demersurile logice (printre care analiza), ci revelațiile intuiției sînt cele care ne permit accesul la adevăr, care dezleagă — între altele — criptogramele. Realitatea însăși pretinde savantului și poetului, deopotrivă, o transcendere metodică a

raționalismului, căci „adevărul este mai straniu decît ficțiunea".

Straniul imaginilor terifiante, „gotice", ține de structura narațiunilor lui Poe. În prefața la *Povestiri groteşti şi extraordinare*, scriitorul caută să justifice *necesitatea* teroarei pe care — afirmă el — a extras-o din sursele ei legitime *(id est :* din sufletul său) şi a condus-o spre un țel legitim. Multe din povestirile sale sînt un amalgam de coşmaruri. Cazurile de somnambulism *(Adormita, Israfel, Lenore)*, viziunile fără înțeles *(Tamerlan)* sînt frecvente. Ca şi Hoffmann (şi Franz Kafka, mai tîrziu), Poe privilegiază stările hipnagogice, „momentul unirii stării de veghe cu cea de somn" *(Marginalia)*. Adevărurile profunde, socoate scriitorul, pot fi descoperite prin „anomalii de gîndire". Cel care afirma în *Tamerlan :*

Eu ochiul mi-am oprit ades,
Şi slova de-nțelesuri grea
Simțeam cum parcă se topea
În viziuni — fără-nțeles. *

cel care căuta visele fără somn, stările ambigue, cel posedat de „Demonul perversității" care-l îndemna spre vorbirea echivocă, în doi peri, este povestitorul care — înainte de a înfățişa absurdul — l-a trăit în existența sa. Despre puțini din literații secolului nostru — un Kafka, un Camus... — se poate afirma acelaşi lucru.

În unele din povestirile lui Poe, mecanica acțiunii se desfăşoară logic, misterul revelîndu-se prin intervenția unui spirit analitic şi deductiv (de pildă, *Scarabeul de aur*, în care, doar prin descifrarea unei criptograme se poate regăsi o comoară). În altele întîlnim rezolvarea prin deducție a unor probleme pretins insolubile, ca în *Dubla crimă din strada Morgei*. Demonstrația e adeseori paradoxală : în *Scrisoarea furată* se arată că pentru a sustrage cercetărilor un obiect, e suficient să-l pui în evidență. Obsedat de rezultatele ştiinței contemporane, de progresele tehnicii, Poe îşi împănează povestirile cu explicații pseudotehnice, cvasiştiințifice. În

* Traducere de Mihu Dragomir.

Întîmplarea nemaipomenită a unui anume Hans Pfaal, istorisește, cu o afișată pedanterie științifică, o călătorie cu balonul în lună. Același ton în *Coborîrea în Maelstrom* ori în *Descoperirea lui von Kempelen.* Dar nu e vorba, desigur, decît de aparențele unei rigori rațional-științifice, de o mimare a logicii. Opera lui Poe prezintă o coincidență între oroare, pasiune și teroare pe de o parte *(Îngropat de viu)* și grotesc pe de altă parte *(A una mie doua noapte, Sistemul Doctorului Tar și a profesorului Feather,* în care demenții unui azil devin medici, tratîndu-i pe medici ca pe niște nebuni). O asemenea întîlnire de stări contradictorii — caracteristică literaturii absurdului — se manifestă și în *ambivalențele* personajelor lui Poe. Ca și la Hoffmann, eroii lui Poe poartă cu sine o damnare (de exemplu, celebrul William Wilson) dar și o salvare posibilă de sub povara blestemului. De obicei, vinovat de „păcatul" eroului este „dublul său", temă pe care o întîlnim la Musset, Hoffmann, și mai tîrziu la Dostoievski, Wilde, Kafka.

Nu putem încheia această trecere în revistă a unor „strămoși" ai absurdului, fără să insistăm asupra faptului că, oricîte corespondențe literare s-ar găsi, în trecut, la motivele ori modalitățile absurdului contemporan, ele nu pot constitui decît elemente disparate ale unei estetici a absurdului. Nu se poate vorbi, pînă la apariția „absurzilor" din secolul al XX-lea, despre o viziune asupra absurdității lumii și existenței umane. Semnificativ e cazul lui Shakespeare, din care unii critici fac primul scriitor absurd. Cercetătorul manierismului european Gustav René Hocke afirma categoric: „Europa Absurdului a apărut în epoca lui Shakespeare" [23]. Iar Jan Kott, în cunoscuta sa lucrare *Shakespeare, contemporanul nostru,* stabilește numeroase corespondențe între marele dramaturg și scriitorii contemporani ai absurdului. Pe aceștia, Kott îi consideră, chiar, mult mai aproape de Shakespeare decît de predecesorii lor mai direcți din secolul al XIX-lea. Între Shakespeare și Beckett, de pildă, găsește analogii pe linia unui nou *Theatrum mundi* ce se poate întrevedea la acesta din urmă. Atît la Shakespeare cît și la Dürrenmatt, lipsa de coeziune, înclinația spre sîngeros, tonul virulent, amestecul

genurilor. La Shakespeare şi Eugen Ionescu, comicul ca intuiţie a absurdului. Dar mai mult decît asemenea corespondenţe, ceea ce apropie dramaturgia absurdului de teatrul shakespearian, este prezenţa grotescului. În *Regele Lear*, spre exemplu, sînt scene în care situaţia tragică devine grotescă. Acesta e un proces curent în teatrul absurdului. După Jan Kott, dacă tragedia e o sentinţă condamnînd condiţia umană, sentinţa pronunţată de o instanţă superioară (zei antici, Destin, Dumnezeul creştin, Natură, Istorie raţională şi necesară), grotescul e o subminare a absolutului în numele unei experienţe umane, oricît de şubrede. Pot fi apropiate scene din *Vizita bătrînei doamne*, a lui Friedrich Dürrenmatt, ori din *Endgame* (*Sfîrşitul jocului*), piesa lui Samuel Beckett, de unele tablouri din *Regele Lear*. Grotescul scenei sinuciderii iluzorii a lui Glocester, în *Regele Lear*, aminteşte, astfel, plimbarea lui Béranger şi a arhitectului-poliţist prin iluzoria Cetate Radioasă din *Ucigaş fără simbrie* a lui Eugen Ionescu. Sinuciderea e o scenă de farsă absurdă, cum apare în *En attendant Godot* (*Aşteptîndu-l pe Godot* sau în *Acte sans paroles* (*Act fără cuvinte*) al lui Samuel Beckett. Absurditatea personajelor clovneşti din teatrul dramaturgului irlandez poate fi apropiată de jocul „nebunilor" shakespearieni. Beckett şi Antonin Artaud cu „teatrul cruzimii", Dürrenmatt şi chiar Eugen Ionescu au trecut, fără îndoială, prin şcoala marelui Will.

Umorul absurd, ca şi satira ori fantasticul absurd se pot întîlni adeseori în teatrul lui Shakespeare. Hamlet poate fi imaginat — în viziunea modernizată a lui Jan Kott — cu o carte de Kafka, Sartre ori Camus în mînă. Dar între structura teatrului shakespearian şi structura teatrului absurd deosebirile sînt esenţiale. Ne vom opri însă asupra lor, atunci cînd vom proceda la analize mai amănunţite ale dramaturgiei absurde.

5. *Grotescul baroc*

Încercînd să grupăm precursorii literaturii absurdului pe cele trei linii, ale satirei, umorului şi visului, nu putem obţine însă mai mult decît o descriere exterioară a corespondenţelor

dintre unele motive ori procedee ale acestei literaturi și motivele sau procedeele folosite de unii scriitori din trecut. Dar *sensul* pe care-l are umorul absurd la Rabelais ori la Eugen Ionescu, nu este același. Absurditatea lumii fictive din *Alice în Țara Minunilor* are o altă semnificație decît absurdul universului în descompunere din piesa lui Samuel Beckett, *Sfîrșitul jocului*. De aceea, trebuie să cercetăm rădăcinile literare ale absurdului ca atare, ale structurii absurde, formele sau concepțiile literare care au precedat această structură în ceea ce are ea specific. Aceste rădăcini le vom găsi în *grotescul baroc*, în *ironia romantică* și în *antiraționalismul* deliberat al poeticei moderne, de la Rimbaud la suprarealiști.

Grotescul e definit de Wolfgang Kayser, unul din cei mai avertizați cercetători ai prezenței sale în artele plastice și în literatură, drept „un joc cu absurdul" [24]. De fapt, grotescul este obiectivarea pe planul artistic al unei trăiri subiective. Or, aceasta e trăirea unei lumi neomogene. Pe cînd prin umor ne ridicăm deasupra incoerențelor și vicisitudinilor din lume, grotescul se instalează — am putea spune — în haos, dă relief incoerențelor, vicisitudinilor, în forme compozite, în structuri cu sens negativ. Dacă antichitatea tîrzie, Renașterea și mai tîrziu Barocul și manierismul au simțit o specială atracție pentru grotesc, acesta e o modalitate estetică ce nu lipsește din arta nici unei epoci. Cu atît mai mult e prezent chiar în timpul nostru, ca o formă de expresie congeneră cu absurdul. Dürrenmatt, dramaturgul pe care-l vom întîlni studiind teatrul absurdului, își declară piesele grotești, arătînd că grotescul e „chipul unui timp fără chip".

Grotescul e o formă prin excelență anticlasică. În clasicism, îl întîlnim declasat în burlesc. Regularității clasice, „aticiste", grotescul îi opune iregularitatea manieristă „asianică". Există în grotesc un element tragi-comic, un „surîs amestecat cu oroare" (Wolfgang Kayser). Această dublă față a grotescului e evidentă în artele plastice. O vedem în ornamentele „grotelor" Casei de Aur neroniene, în fățurile decorative renascentiste, alcătuite din oameni, plante și animale (Giovanni da Udine, un elev al lui Rafael, picta asemenea monștri), ca și în secolul nostru, în pictura „paranoia-critică" a lui Salvador Dali. Un tratat din perioada barocului

timpuriu vorbește despre asemenea imagini grotești ca despre „corpuri naturale himeric acuplate“ [25].

Lumea „fără chip“ pe care Dürrenmatt o reflectă în teatrul său „grotesc“, pe care scriitori contemporani, socotind-o „fără de sens“, o reflectă în teatrul lor absurd, această lume a început să-și piardă „chipul“ cu secole în urmă. Știm că în epoca barocului (secolele XVII — XVIII) apar primele semne ale unei crize a conștiinței europene, consemnînd descompunerea unui univers spiritual. În acea eră a barocului tumultuos, grotescul se bucură de o deosebită prețuire. Există o afinitate specială a barocului pentru grotesc, manifestată atît în arta plastică, cît și în literatură. De altfel, grotescul apare în acea epocă în strînsă legătură cu absurdul. Știm că în secolul al XVII-lea — în plin baroc deci — cînd termenul însuși de baroc nu era preluat încă pentru a numi formele culturii timpului, acest cuvînt era folosit în logică (unde denumise pînă atunci un tip de silogism), pentru a indica o absurditate. Astfel, *argomentare in barocco* însemna a argumenta cu sofisme și în imagini bizare, grotesc-absurde. Contradictoriul este căutat însă și în poezia barocă, iar artele poetice ale vremii îndeamnă la cultivarea lui. Grotescul baroc exprimă o asemenea lume contradictorie, o „lume răsturnată“ — temă frecventă în literatura epocii. Lumea răsturnată *(le monde renversé)* e de altfel titlul unui balet din acel timp, la care participă, ca într-o compoziție tipic grotescă, feluriți monștri, ființe polimorfe, semnele delirante ale unei lumi în mutație. Dacă grotescul, considerat static, se prezintă ca un amestec heteroclit, ca o formă compozită, privit dinamic el apare ca o metamorfoză, ca o schimbare neîncetată a formelor. Barocul a cultivat atît *grotescul compozit*, cît și *metamorfoza grotescă*.

Am amintit poeții barocului timpuriu francez, pe acei *poètes hétéroclites*, cărora, în Italia din acea vreme le corespund *i poeti bizarri*. Acești poeți (Le Moyne, Bussières, Martial de Brèves, Georges de Scudéry, Desmarets etc.) se mai numeau uneori „grotești“. Heteroclitul, bizarul, implică o estetică a *grotescului compozit*. Nu întîmplător Raymond Queneau, în a cărui poezie — de sorginte suprarealistă — absurdul e atît de prezent, a reactualizat poezia „heterocliți-

lor". Între aceștia, Louis de Neufgermain (*Poésies et rencontres* — 1630), ajungea, în unele din producțiile sale poetice, pînă la jocul letrist. Astfel: „*Vous lipus, liplopants, qui liplopez liplope*", e un vers fără sens dintr-o poezie a lui Louis de Neufgermain, adresată unui domn Lope oarecare. Pe de altă parte, „poeții bizari" italieni (Groto, Lodovico Leporeo etc.) ajung și ei la un fel de letrism. Mario Bettini, într-un poem al privighetorii, dă următoarea strofă (intraductibilă, căci n-are nici o semnificație, fiind o înșiruire pur fonică):

Quitó, quitó, quitó, quitó
zizizizizizizizi
quoror tiù zquá pipiquè.

Lodovico Leporeo (*Decadario Trimetro* — 1634) descoperă o „poezie alfabetică", în care automatismele verbale alcătuiesc un mozaic adeseori grotesc, aproape întotdeauna absurd. Pe urmele lui, „leporiștii" au folosit intenționat metaforele cele mai abstruse. De altfel, caracteristică pentru manierismul literar al barocului timpuriu este arta combinațiilor paralogice (*Ars combinatoria*), unirea într-o metaforă a termenilor denumind lucruri, ființe, atribute cît mai îndepărtate unele de altele. Tratatele de artă poetică din acel timp invitau la căutarea sistematică a paralogicului, a argumentelor „înșelătoare" (*toppi fallaci*). Emanuele Tesauro, pe care l-am amintit mai înainte, propune în tratatul său asemenea „*paralogismi*". După el: „Minciunile poeților nu sînt altceva decît paralogisme" [26]. Tot el explică paralogismul prin unirea unor lucruri extrem de îndepărtate între ele, logic-divergente, printr-o „*discordia concors*". Baltasar Gracián, vorbește despre „unirea extremelor care se resping" (*concordar los extremos repugnantes*) [27]. Aceste *correspondencias* sînt, bineînțeles, enigmatice, ele năzuiesc să producă echivocuri ingenioase (*equívocos ingeniosos*) [28]. Nu ne amintește oare acest principiu estetic al unirii celor disparate, exigența lui Lautréamont, pentru care frumosul rezidă tot într-o asemenea unire (de exemplu, „întîlnirea întîmplătoare a unei umbrele și a unei mașini de cusut pe o masă de operație")? Labirintele de cuvinte din poeziile manieriste (seco-

lele XVII—XVIII) sînt înşiruiri absurde într-o ţesătură poematică voit obscură. „Se operează desigur cu mijloace logic-silogistice — arată Gustav René Hocke — dar pentru a produce anti-logicul“ [29].

Această tehnică a manierismului va fi reluată de iraţionalismul poetic din secolul al XIX-lea şi din secolul nostru. După cum acele *corespondencias* despre care vorbeşte Gracián vor reapare în cunoscutele *correspondances* baudelairiene, tot astfel paralogismele manieriste vor reapare în „sofismele magice“ ale lui Rimbaud şi ale urmaşilor săi, pînă la suprarealism. Literatura absurdului va folosi şi ea uneltele logicii pentru a submina edificiul logic. De altfel, comparînd *ambiguităţile, echivocul, sofismele* frecvente în această literatură, cu textele marilor reprezentanţi ai literaturii concettiste din perioada post-rinascimentală, ne dăm seama că gongorismul, cultismul, conceptualismul, preţiozitatea franceză, eufuismul englez şi corespondentul lor german din *Vernunft-Kunst,* toate şcolile şi curentele manieriste pot fi considerate — cel puţin în privinţa atitudinii ambigue cu privire la logică — drept precursoare ale absurdului. Un „tractatist“ din acea vreme, Matteo Peregrini (în *Trattato delle Acutezze* — 1639) enumeră cele şapte caractere ale unui *concetto poetico :* incredibilitate, ambiguitate, contradicţie etc. După el un *concetto* trebuie să cuprindă o metaforă obscură, aluzii, sofisme [30]. Toată această estetică manierist-barocă a *compozitului,* a paralogismelor, combinaţiilor, îşi găseşte un mod de exprimare propriu în grotesc. Desigur, nu toate paralogismele, metaforele abstruse etc. aparţin acestei modalităţi. Dar grotescul reprezintă acea structură semnificatoare prin care o poziţie gnoseologică (atacul moderat la adresa raţiunii şi mai ales a logicii scolastice) dobîndeşte o valoare estetică printr-o luare de atitudine social-etică.

Baldassare Castiglione, autorul celebrului *Cortegiano,* elogiază un poem alogic în care fiecare vers începe cu litera *S,* metodă pe care o consideră *„ingenioso e culto“*. Procedeele alogice ale poeziei evului mediu tîrziu, ca şi cele din perioada postrenascentistă sînt manierisme formale lipsite de o intenţie mai profundă. Absurdităţile, frecvente în poezia „cultistă“ şi „ingenioasă“ a lui Góngora ori Marino *(Adone)* nu

țin de substanță, ci de jocul verbalismului intemperant. Arta concettistă — al cărei program teoretic l-a scris Camillo Pellegrino (*Del Concetto Poetico* — 1598) — este o tehnică a enigmei. Nu spunea Luys Carillo în *Libro de la Erudición Poetica:* „Claritatea are, la poet, caracterul unui viciu"? Un *concetto* e un produs al fanteziei care — ca și Dumnezeu ori Visul — este — după Federico Zuccari — în stare să creeze „specii noi și lucruri noi". Fantezia nu este îngrădită prin nimic. Arta devine astfel un *„disegno metaforico"* — o mașină de creat metafore: „Cu cît mai mult ne înșeală arta, cu atît e mai perfectă" (Federico Zuccari). Poeții concettiști sînt, de altfel, primii avangardiști moderni, precursorii celor din secolul nostru. Pentru ei „noutatea" *(novità)* e o valoare în sine. Giambattista Marino reclamă „noutatea" și — asemenea lui Breton și suprarealismului din secolul nostru — proclamă o estetică a miraculosului *(meraviglia).* În tratatele estetice ale barocului și, îndeosebi, în cele manieriste, poezia e identificată cu un metaforism universal. Totul poate fi adus în corespondență cu toate; orice poate fi comparat cu orice, transformat în orice.

Metamorfoza, metamorfismul, pe care le va utiliza literatura absurdului din secolul al XX-lea, apar în literatura și arta barocului sub imaginea *monștrilor.* „Rinocerii" lui Dali și Eugen Ionescu, gîngania oribilă a lui Franz Kafka își au strămoșii în monștrii manieriști despre care Hocke afirmă că sînt „produsele unui amestec între nonsensul halucinant și cel calculat" [31]. E adevărat că, față de monștrii lui Max Ernst și Salvador Dali, cei de la Bomarzo sînt lipsiți de disperare, sînt mai puțin terifianți. Dar originea lor e comună, în acel „somn al rațiunii" despre care Goya scria pe un *Capricho* că „naște monștri".

Monștrii nu sînt imagini deformate, ci existențe oribile. În arta barocului, abundența lor e explicată prin obsesia metamorfismului, dar și prin predilecția pentru mituri bizare, pentru situațiile absurde, pentru persoanele mitice ambigue. Travestirile, paradoxurile existenței, neobișnuitul devin atrăgătoare, fascinante. Ele sînt modalități ale înșelăciunii *(inganno),* ale păcălirii rațiunii, care au devenit valori estetice.

Dar, am văzut că barocul n-a cultivat doar grotescul compozit, static, arta combinatorie a lucrurilor heteroclite, irațional asamblate, ci și o dinamică metamorfoză grotescă. De fapt, dinamismul liniilor, acțiunii, caracterizează barocul. Omul poeților și artiștilor barocului e o ființă în mișcare. Cercetările recente ale lui Jean Rousset o dovedesc cu prisosință. Să ne oprim asupra cîtorva elemente semnificative. Bernini, marele sculptor baroc afirma : „Omul nu e niciodată mai asemănător cu sine însuși decît atunci cînd e în mișcare..." Condiția umană implică, așadar, o inconstanță. Simbolul baroc al mingii, al bulei în necontenită rotire, reprezintă omul *(homo bulla)*. Poetul german Hofmann von Hofmannswaldau scria : „Eu sînt o minge pe care o lovește destinul". Iar alt scriitor german din acel timp, Daniel Casper von Lohenstein spunea, la fel : „Soarta se joacă cu noi ca și cu niște bule de săpun". În sfîrșit : „Oameni, ce sîntem noi ? — se întreba Andreas Gryphius — o minge, o flacără, un teatru, o zăpadă repede topită, o lumînare care se consumă, un vis" [32]. Tot astfel, Sempronio, un personaj din opera lui Rojas Zorrilla se întreba : „Oh ! Dumnezeul meu, ce e omul ? ...E săgeată... E nor... E spumă... E floare... E balenă... E fum". Poeții, ca și eroii tragediilor, comediilor și povestirilor timpului, se întrebau astfel la infinit asupra lor înșile, fără să-și stabilească propria lor identitate, fără să determine un loc, o formă a condiției umane. Aceasta pentru că omul părea într-o metamorfoză continuă, o instabilitate permanentă. Un om proteic (Proteu și Circe sînt simboluri pe care le-a îndrăgit barocul) pare să fie eroul pe care îl preconizează spiritul baroc. În antropologia ca și în arta barocului, sînt caracteristice, așadar, inconstanța, metamorfoza continuă. Libertinii din secolul al XVII-lea erau convinși că existența umană e lipsită de finalitate. Metamorfozele cu care îi încîntau teatrul și baletul reprezentau, pentru ei, o spirituală recunoaștere a absurdității, a neantului acestei existențe. Teatrul preclasic francez se folosește cu plăcere de echivocuri, contradicții, travestiuri, de tot ce poate produce un *trompe-l'oeil*. În realitate, metamorfoza aceasta nu implică un gust excesiv pentru tot ce e mutabil. Barocul nu avea încă atît

de dezvoltat simțul istoricității, al transformărilor continui, așa cum îl va avea abia secolul al XIX-lea. El vede în metamorfoză doar o *schimbare la față*. Lumea e o paradă de măști. Un scriitor al epocii, Bouscal, afirma: „Totul nu e decît mascaradă". Niciodată aparențele n-au fost la mai mare cinste decît în baroc. Totul trebuie sacrificat pentru salvarea lor. Știm că moraliștii timpului (Gracián, de pildă) propovăduiau o anumită disimulare, drept comportament exemplar. A fi impenetrabil, a te ascunde, e o virtute, e o artă. De altfel, arta însăși *acoperă* mai multe decît *descoperă* prin formele ei. Torquato Acetto publică în 1641 o scriere apologetică despre disimulare (*Dissimulazione onesta*, 1641). Dar dacă soarta omului e de a peregrina printr-o lume a aparențelor schimbătoare, prin marea varietate a lucrurilor (*varietas rerum* — tema lui Marsilio Ficino), această peregrinare în sine nu e scopul vieții. În realitate, omul rătăcește întrebîndu-se asupra unei ultime enigme. Marsilio Ficino, gînditorul neoplatonic florentin care, în *Theologia platonica*, înfățișează viața omului desfășurîndu-se într-o natură plină de enigme, de hieroglife, de mistere, se întreabă care e ultima enigmă a acestei vieți. Și el o indică în puterea de a transforma un lucru într-altul. Așadar, omul baroc, dincolo de inconstanța lucrurilor lumii acesteia, căuta o constanță, o forță care — ea însăși stabilă — dă naștere acestei generale instabilități. În același spirit, tipic barocului, poetul e cel care, asemănîndu-se Creatorului, poate metamorfoza totul în toate. Emmanuele Tesauro, „tractatistul" pe care l-am mai citat, declară că poetul „ingenios" e cel care „poate metamorfoza un oraș într-un vultur, un om într-un leu, o lingușitoare într-un soare" [33]. Nu anunță o asemenea concepție, cu privire la metamorfoza alogică, metamorfoză avînd tendințe vădit grotești, „idealul" estetic amintit al lui Eugen Ionescu? Poetica manieristă barocă și poezia ori teatrul absurdului se întîlnesc în cultivarea unei metafore în permanentă expansiune, în înfățișarea unor forme instabile, în continuă metamorfozare. Grotescul baroc, care dă o expresie acestei tendințe spre *compozit* ori spre *metamorfoză*, este o modalitate care anunță absurdul contemporan.

6. *Ironia romantică*

Ca şi grotescul, ironia romantică e un „amestec de seriozitate şi glumă" (Friedrich Schlegel). Dar dacă grotescul baroc se joacă cu realitatea, o deghizează, o metamorfozează, opunînd aparenţa realităţii („La ce ar servi realitatea fără aparenţe?" — se întreba Baltasar Gracián), în romantism subiectivitatea e opusă violent realităţii obiective. De asemeni, frondei uşoare din baroc la adresa raţiunii logice (să nu uităm că tot în baroc raţionalismul triumfă în mari sisteme filosofice), romantismul îi răspunde cu combaterea raţionalismului, cu introducerea iraţionalităţii sub cele mai diverse forme. Ruptura omului de realitate, afirmarea suveranei libertăţi a eului şi subversiunea raţiunii stau la originea ironiei romantice, şi prin aceasta, într-o perspectivă mai îndepărtată, la originea absurdului. După cum Friedrich Schlegel, unul din teoreticienii ironiei romantice, vedea în aceasta o mărturisire sarcastică sau surîzătoare a neputinţei omului, a debilităţii raţiunii umane, în faţa caracterului incomprehensibil al vieţii, tot astfel, un secol mai tîrziu, Albert Camus va socoti absurdul drept o expresie a neputinţei raţiunii de a cuprinde o realitate care refuză raţiunea.

Romanticii ei înşişi au fost primii care au constatat existenţa unei duble propensiuni a sufletului pe care-l denumiseră „romantic". Într-adevăr, s-a observat demult în romantism un divorţ între sufletul uman şi lumea înconjurătoare dar, în acelaşi timp, o tendinţă contrară spre reintegrarea sufletului în universul lucrurilor. Divorţ şi reintegrare: romantismul încearcă o coincidenţă a contrariilor. Friedrich Schlegel era conştient că „spiritul romantic... se complace în apropierea continuă a lucrurilor celor mai opuse: natura şi arta, poezia şi proza, seriozitatea şi gluma, amintirea şi presentimentul, ideile abstracte şi senzaţiile vii, ceea ce e divin şi ceea ce e terestru, viaţa şi moartea..." [34] Astfel, se poate vorbi despre o „dialectică a romantismului" [35], dialectică avînd un prim moment în ruptura cu realul şi un al doilea moment în reconcilierea cu realul. Ruptura generează sentimentul însingurării, al izolării, melancolia, disperarea, dezamăgirea unei „inimi pline, într-o lume vidă" (Chateaubriand);

nevoia evaziunilor din real. Tendința reconcilierii dă naștere aspirației spre o compenetrare cu natura, spre contopirea cu universul, spre destrămarea în marele Tot. Hegel, în analiza romantismului, observă cele două tendințe, iar Novalis exprimă această dublă apetență romantică, explicitînd astfel propria sa experiență: „Orice coborîre în tine însuți, orice privire spre lăuntrul tău e, în același timp, o ascensiune, o înălțare, o privire spre veritabila realitate exterioară" [36].

Numai pornind de la această îndoită mișcare a sufletului romantic, înțelegem sensul și importanța excepțională — în romantism — a ironiei. Kierkegaard arăta, odată, că poezia romantică se mișcă între doi poli: polul realității date, și polul realității ideale [37]. Dar, de fapt, prin ironie, romanticii se ridică atît împotriva realului, cît și a idealului. Ironia lor se opune realității imediate, prezente, distanțîndu-se de ea, punîndu-i la îndoială atît existența, cît și valoarea. Dar tot ea atacă valorile ideale, absolute, relativizîndu-le. Cînd sufletul romantic, coborînd în lume, se lovește de meschinăria cotidiană, de obstacolele pe care lucrurile i le opun, el încearcă să le nege, să le răpună prin ironie. Cînd sufletul romantic se înalță prea sus, într-o sferă ideală, el se temperează pe sine degradînd, prin ironie, absolutul spre care tinde, recunoscîndu-și ironic neputința. Nu recunoaștem în acest dublu mecanism al ironiei o prefigurare a experienței absurdului așa cum am văzut-o descrisă de Camus?

Ironia nu e o descoperire romantică. Scriitorii romantici ca și teoreticienii din acea perioadă a ironiei se refereau, ca la un strămoș al acestei trăiri spirituale, la Socrate. Friedrich Schlegel și Soeren Kierkegaard (acesta, în teza sa de doctorat despre *conceptul ironiei*) se referă la Socrate, ca la un protopărinte al experienței ironice. Dar, între ironia gînditorului elin și aceea a romanticilor, deosebirile sînt esențiale. Desigur, ironia la Socrate era legată de propria sa persoană. Socrate se arată pe sine neștiutor, simulează ignoranța. În romantism, ironia devine o afirmare hotărîtă a autonomiei eului. În această privință, făcînd teoria ironiei, Schlegel se inspiră din filosofia lui Fichte, după care realitatea ultimă e aceea a eului care există afirmîndu-se pe sine, non-eul, lumea reală existînd doar prin eul care o afirmă. Schlegel aplică

tezele lui Fichte în estetică. Pe planul esteticii întîlnim, după el, eul artistului și non-eul operei de artă. Artistul se întîlnește pe sine atît *în* opera sa, cît și *în afara* ei. El se lasă posedat de opera sa dar și-o poate considera cu detașarea cu care contemplă lumea reală din jurul său. Artistul depășește astfel un entuziasm estetic imediat. Detașarea, distanțarea este, prin excelență, o poziție ironică. E poziția demiurgului care își contemplă cu superioritate creatura. O distanțare asemănătoare va pretinde, mai tîrziu, Camus, în numele creatorului absurd.

Dar ironia romantică nu rezidă doar într-o orgolioasă detașare a creatorului de creația sa, ci și în depășirea unei neputințe. Și aici se poate face o asemănare cu poziția absurdă. Cunoaștem elanul romantic spre absolut. Acest absolut este cînd o transcendență mistic-ideală, cînd o exacerbare a patosului, a unei pasiuni umane atotcuprinzătoare. Dar acest elan este neîncetat contracarat de opreliști, zădărnicit de foarte concrete obstacole ale lumii reale, la care sufletul romantic este preasensibil. O compensare, o sublimare a dezamăgirilor neîncetate care survin e aflată în ironie. Avem astfel, alături de ironia superior-orgolioasă a creatorului, cea resemnat-surîzătoare a creaturii. Și această modalitate a ironiei anunță poziția lui Sisif. Absurdul — am văzut — exclude tragicul, Sisif e zîmbitor — resemnat. Se poate vorbi de o componentă ironică a psihologiei eroilor absurzi. Don Juan, Comediantul, Cuceritorul, Creatorul absurd duc — ca și Stavroghin din *Demonii* lui Dostoievski — *o existență ironică*. Revolta absurdă ar fi, în fond, o atitudine ironică în fața iraționalității lumii și a neputinței omului. Eroul absurd, ca și romanticul ironic, nu își îngăduie nici o iluzie. Ei se apără împotriva unei situații fără de ieșire, în care se știu angajați, printr-o recunoaștere a realității, dar și prin izolarea semeață a spiritului lor de acea realitate pe care, neizbutind să o cuprindă, o sfidează.

Ironia e o luciditate superioară a spiritului — și îndeosebi a spiritului cunoscător — pe care o caută romanticul. E paradoxală pretenția ironiei de a umili rațiunea și, în același timp, de a triumfa prin rațiune. Căci ironia însăși este o manifestare a unei inteligențe suprem raționale. Socrate dă-

duse cel dintîi exemplul reflexiei ironice. În propria sa oglindă, gîndirea își apare sieși uneori rizibilă. Există o tendință a ironiei romantice spre autocontemplare. Am văzut că la originea acestei trăiri stă afirmarea suveranei libertăți a eului. Contemplîndu-se pe sine, spiritul romantic se complace într-o autoironizare, care poate fi — după grad — cînd un autocontrol salutar, un act de modestie a cugetului, cînd o pustiitoare autoflagelare, o adevărată nimicire de sine. „Ironia e un simț, un organ pentru ceea ce e negativ" [38] — afirma Kierkegaard. Dusă la extrem, ea poate vedea nimicnicie și deșertăciune peste tot, și chiar neantul spiritului ironic el însuși. Acest paradox al rațiunii care se biciuiește pe sine, îl vom întîlni, de altfel, analizînd jocurile spiritului absurd: jocurile unei inteligențe prealucide care batjocorește rațiunea.

Nu numai realitatea obiectivă ci și subiectivitatea ori rațiunea sînt vizate de ironia romantică. Aceasta atacă valorile în sine. Ambiguitatea filosofiei absurdului cu privire la lumea valorilor — ducînd la tentativa de a o descompune și a o recompune —o găsim prefigurată în romantism. Friedrich Schlegel vedea în artist, creatorul absolut liber al plăsmuirilor fanteziei, omul adevărat a cărui unică virtute e Genialitatea. Fiind înzestrat cu ironie, Geniul se înalță deasupra tuturor condițiilor și chiar deasupra propriei arte sau genialități. Nu există valori estetice în sine, după teoreticianul ironiei. Eul artistului genial, prin ironie, dispune de artă ca de un bun al său. Kierkegaard aduce — în lucrarea sa asupra *Naturii ironiei* — o critică esențială lui Schlegel și, prin el, ironiei romantice. Cugetătorul danez nu poate admite o asemenea negare a esteticului și, îndeosebi, a eticului. Pentru el, ironia are, în viața morală a omului, rolul pe care îndoiala îl are în cunoașterea umană. Acesta e rolul unui ferment. Îndoiala dă un impuls cunoașterii, ironia fecundează viața etică și estetică a omului. Căci prin ironie, eul, îndepărtîndu-se de sine, judecîndu-se pe sine, dobîndește o „pasiune etică". Prin negativitatea ironică, spiritul uman se pregătește pentru saltul în pozitivitatea valorilor. O încercare asemănătoare de a ieși din nihilismul axiologic, de a restaura

pe planul gîndirii absurde edificiul valorilor, am întîlnit-o schiţată în *Mitul lui Sisif*, şi o vom mai întîlni cercetînd operele literare ale „absurzilor". Nihilismul axiologic nu se poate susţine niciodată pînă la capăt şi nu există o autentică tentativă creatoare care să nu se deschidă — uneori în ciuda unor intenţii ale autorilor — asupra unei perspective valorice.

7. *Iraţionalismul poetic*

Cea mai directă rădăcină literară a absurdului o constituie tendinţa antiraţională a unei părţi din poezia modernă. Este elocventă o declaraţie a lui Eugen Ionescu, după care marii săi maeştri au fost poeţii suprarealişti. Poezia, de la Rimbaud la suprarealişti, a creat climatul favorabil, a oferit uneltele sale, temele, paradoxurile sale, literaturii absurdului. Înainte de apariţia „absurzilor", experienţa unor poeţi a pornit de la trăirea divorţului dintre raţiunea umană şi o realitate ireductibilă raţiunii. Unii din aceşti poeţi au căutat să pătrundă pe o cale iraţională realitatea care ni se refuza. Alţii, căutînd o evaziune, şi-au proiectat dincolo de realitatea vizibilă un tărîm al misterului. Analiza iraţionalismului poetic poate fi — prin analogie — revelatoare pentru înţelegerea absurdului, a cărui sursă o constituie.

Lirica modernă a pornit de la experienţa unei *rupturi* radicale. Ruptură nu numai cu canoanele unei retorici desuete, nu numai cu o anumită viziune asupra poeticului. Ruptura a fost mult mai adîncă : ea a afectat condiţia însăşi a poetului, verbul poetic şi natura poeziei. Înţelegem azi de ce n-au fost romanticii aceia care au adus înnoirea în poezie şi artă, deşi au avut atîtea iniţiative fecunde şi deşi — se poate spune — romantismul stă la originea oricărui avangardism literar-artistic. Abia o generaţie postromantică, aceea a lui Baudelaire, apoi a lui Rimbaud şi Lautréamont, au dus la marea cotitură din poezia modernă. Niciodată romanticii, cu toată înclinaţia lor pentru facultăţile extraraţionale, pentru participarea afectivă, pentru sentiment, pentru patos,

n-ar fi îndrăznit să rupă cu raţiunea aşa cum au făcut un Baudelaire, un Poe ori un Rimbaud.

Baudelaire, poate cel dintîi, a socotit că „e o adevărată glorie de a nu fi înţeles". E adevărat că — asemenea romanticului Novalis — Baudelaire s-a arătat mult mai îndrăzneţ în teoriile sale decît în creaţia sa poetică. Pentru el, una din sursele poeziei rezidă în sensibilitatea excitată artificial. Dar, în general, la originea poemului stă, după Baudelaire, un „accent", un fel de intonaţie care nu e formulată încă în cuvînt. Acest „accent" lipsit de sens primeşte prin creaţia poetică o formă, un trup în limbajul care semnifică. Pornită dintr-o stare de incantaţie, poezia, chiar formulată în cuvînt, îşi datoreşte virtuţile unei „magii a limbajului", fiind în ultima ei esenţă o formulă magică. Poezia, ca o asemenea formulă, transmite celor care o aprehendează, altceva decît adevăruri ori sentimente. Ea nu comunică *nimic* — nici idei, nici beţii afective — ci se comunică *pe sine*. În poezia sa, Baudelaire, mult mai conservator decît în arta sa poetică, se exprimă, comunică, transmite, desminţindu-şi oarecum ideile estetice. El nu e nici pe departe atît de „obscur", de „incomprehensibil" pe cît pretindea el însuşi în poetica sa. Dar teoriile sale, poate mai mult decît însăşi poezia sa, vor înrîuri generaţiile viitoare de poeţi. Ideea unei poezii care nu comunică, fiind o incantaţie magică, va avea o bogată descendenţă. Literatura absurdului va prelua pe lîngă ideea necomunicării şi alte sugestii ale esteticii baudelairiene. Astfel, asemenea lui Baudelaire (şi urmaşilor săi, îndeosebi asemenea lui Rimbaud), va atribui fanteziei puteri depline. Va moşteni de la Baudelaire un anumit „dezgust de realitate", un dezinteres pentru ceea ce e natural, pasiunea pentru artificial. Am văzut că, făcînd apologia lui Poe — maestrul şi rivalul său în estetică — Baudelaire apreciază faptul că poetul american introduce absurdul în inteligenţă şi-l face să guverneze cu o „logică înspăimîntătoare". Observăm aici o tendinţă esenţială a liricii moderne : eliminarea raţiunii nu se face în favoarea unei anarhii pasionale. Absurdul continuă să se slujească de uneltele logicei formale. Şi apoi,

Baudelaire era prea francez pentru ca să renunțe cu totul la judecata clară, carteziană.

Rimbaud el însuși, cu care se consumă amintita *ruptură* a poeziei moderne, cu tot apetitul său pentru irațional, preferă să ia o cale rațională pentru a ajunge la irațional (*„ce désir raisonné d'accéder à l'irraisonnable"*). Dar nu acesta e singurul motiv pentru care îl putem considera pe Rimbaud drept cel mai de seamă precursor al absurdului, ba chiar — am putea spune — că îl putem socoti drept unul dintre cei mai tipici eroi absurzi, în sensul deplin al cuvîntului. Înainte de toate, el a trăit absurdul, a făcut, înaintea lui Camus, experiența atît de „modernă" — a revoltei absurde. Pentru el, ca și pentru Kafka mai tîrziu, existența e o imposibilitate. El vorbește despre imposibilitatea de „a fi în lume". A exista este o oroare. Vorbește despre „existența turbată" (*Ébauches d'une Saison en Enfer*). Nu se simte trăind, e convins că duce o existență neautentică („Ce viață! Adevărata viață e absentă!"). O iritare continuă, o exasperare, aceasta e starea sa permanentă. Lumea în care trăiește i se pare un infern. Nimic din această lume nu-i *răspunde*, el nu comunică cu nimic. De aici, acea imposibilitate de a fi în lume („Noi nu sîntem în lume" — *Une Saison en Enfer* — *Délires* I). Scriitorul absurd, în urma gravelor experiențe din secolul nostru, va ajunge la asemenea concluzii privind pseudoexistența într-o lume care nu e a noastră (Beckett, Ionescu etc.). O *altă* lume, o lume stranie, pare să intervină în „această" lume. Rimbaud, poate cel dintîi, face această experiență: sesizează o imixtiune a unei lumi străine și o cedare a lumii noastre, a realității obișnuite, în fața Neobișnuitului. Vorbește despre o criză a lumii cotidiene în urma influenței unei „alte lumi". În *Iluminațiile* sale descrie, nu o dată, o asemenea intervenție „de dincolo" care dezorganizează cele ce sînt „dincoace", în lumea noastră. E adevărat că tot Rimbaud e cel care provoacă dezagregarea, descompunerea universului cunoscut din jurul său. Îl pasionează parcă o asemenea „întoarcere în haos" (*Illuminations — Enfance*). Dar, cum procedează poetul la această operă de dezagregare? Prin cuvînt, prin descompunerea universului verbal. Incoerența limbajului rimbaldian, care anunță

verbalismul absurd, se poate explica în multe feluri. Dar nu încape îndoială că acest caracter alogic al textelor poetului (îndeosebi în *Iluminații*) ține de o voită distrugere a realului. După Jacques Rivière, misiunea esențială a lui Rimbaud a constat în a dezorienta [39]. Baudelaire își declara ura împotriva realului. Rimbaud depășește chiar și animozitatea baudelairiană. El caută transcenderea realității pe care o consideră insuficientă, încercînd să ajungă la „Necunoscut". Întreg efortul său pare să se îndrepte spre atingerea acestui „Necunoscut". Pentru aceasta el năzuiește spre un „sfîrșit al lumii", de care crede că se poate apropia prin verbul poetic. Revolta absurdă camusiană avea să găsească în această tendință apocaliptică a lui Rimbaud un exemplu tipic. Pentru Camus, însă, Rimbaud, „cel mai mare poet al revoltei absurde", a fost un asemenea reprezentant al absurdului doar în opera sa, căci viața sa a însemnat „o consimțire la cel mai josnic nihilism" [40].

Cum credea Rimbaud că va atinge haosul prin dezagregarea cuvintelor ? Arta sa, poetica sa se întemeiază pe o dezorganizare a simțurilor (*„dérèglement de tous les sens"*). El pretinde poeților o detracare a sensibilității pentru ca — prin dezordine — să atingă o stare vizionară. E nevoie de un exercițiu pentru a deforma în mod deliberat realitatea. Acest exercițiu se efectuează printr-o „analiză a percepțiilor împinse pînă la absurd" [41]. Dar exercițiul poetic nu se oprește la analiză. După descompunere urmează o recompunere nu mai puțin arbitrară, ducînd la forme absurde. Poezia apărută astfel, într-un somn al rațiunii, este — aidoma textului de pe cunoscuta operă a lui Goya — născătoare de monștri. „Trebuie să-ți faci un suflet monstruos", își spune Rimbaud. Și conform acestui suflet, lumea trebuie să apară monstruos deformată. Poetul trebuie să devină — Rimbaud o cere imperios — un vizionar. El devine un asemenea „văzător" — afirmă poetul într-o celebră scrisoare din 15 mai 1871 — numai printr-o „imensă și rațională dereglare a tuturor simțurilor sale". Acel torent al imaginilor incoerente care se revarsă în *Corabia beată (Le Bateau ivre)* exemplifică virtuțile stării de viziune poetică.

Deci haosul spre care tinde poezia corespunde haosului sensibilității interne spre care năzuiește poetul, dacă nu e chiar o urmare a sa. Rimbaud a încercat, știm, acea dereglare, s-a obișnuit cu halucinația. Experiența sa esențială nu este însă în domeniul simțurilor, ci al cuvintelor. Afirmații asemănătoare cu cele de mai tîrziu ale lui Kafka („caut întotdeauna să comunic ceva incomunicabil...", va spune autorul *Procesului*), sînt rostite de Rimbaud: „Eu notam inexprimabilul". Acolo unde experiența aceasta poetică în urmărirea unui nou absolut absurd (a spune ceea ce nu poate fi spus) atinge limitele sale, acolo nu mai rămîne într-adevăr decît fie bîlbîiala haotică fără sens (letrismul, scenele finale din unele piese ionesciene), fie tăcerea. Rimbaud va ajunge și la una, și la alta din aceste limite. El provoacă agonia cuvîntului prin descompunerea sa, și moartea cuvîntului în tăcere. „Eu nu mai pot să vorbesc", va spune într-o zi.

Analizînd opera poetică a lui Rimbaud, Hugo Friedrich arată că: „Haosul și absurdul apar într-o glacială coincidență..." [42] în această operă. Absurditatea nu e niciciînd haotică. Ea implică o anumită ordine, chiar dacă ordinea nu e aceea a rațiunii logice. În poezia lui Rimbaud, absurdițăile sînt frecvente; cauzalitatea e răsturnată, raporturile dintre lucruri apar într-o perspectivă absurdă; identitățile sînt incerte („Eu sînt altul"). Ele sînt de ordinul unor „sofisme magice", cum le numește poetul. Rimbaud le explică printr-o „halucinare a cuvintelor", deci printr-o incoerență lingvistică. El își dă seama că această incoerență e subiectivă, că e artificială, un rod al fanteziei. Dar tot el ajunge să creadă în dezordinea provocată, ca într-una foarte naturală. „Am sfîrșit prin a socoti sfîntă dezordinea spiritului meu", recunoaște el. Această recunoaștere implică o luciditate superioară. Rimbaud — ca și Poe ori Baudelaire și, în cele din urmă, ca mulți poeți moderni — prezintă acest paradoxal amestec de vizionarism irațional și de hiperluciditate. De aceea, sîntem de acord cu Jacques Rivière după care Rimbaud a vrut să profite în mod rațional de pe urma incursiunilor sale în domeniul iraționalului.

Pentru unii din absurzii contemporani, Lautréamont e un predecesor mai apropiat chiar decît Rimbaud. Suprarea-

liștii l-au revendicat, Camus i-a dedicat un paragraf în *L'Homme révolté (Omul revoltat)*. De fapt, anxietățile ca și cruzimile operei lui Lautréamont au făcut-o deosebit de actuală în ultimele decenii. Dar, *Cîntările* sale, cu toată fantezia care îi permite să calce legile naturii și, bineînțeles, cele ale logicii, nu adoptă modalitatea absurdă decît într-un umor negru care răbufnește uneori. De altfel, Camus vede în Lautréamont un reprezentant al revoltei absurde, care se pocăiește și „restaurează rațiunea la capătul aventurii iraționale" [43].

Mai interesant decît cazul lui Lautréamont e acela al lui Mallarmé. Nimeni n-a îndrăznit să vadă în el un precursor al absurzilor. Suprarealiștii care îi divinizau pe Rimbaud ori pe Lautréamont, aveau doar o respectuoasă răceală pentru cel care a vrut să fie un poet absolut. Dar dacă ne amintim cîteva din aspectele creației sale poetice: punerea în paranteză a realului, folosirea unei fantezii deformatoare, spargerea ordinei logice, și, mai presus de toate, libertatea pe care și-a luat-o față de limbaj, înțelegem de ce Mallarmé, mai mult poate decît oricare alt poet modern, a servit iraționalismul poetic, deschizînd astfel indirect calea literaturii contemporane a absurdului.

Ne oprim asupra unui singur aspect semnificativ al poeticii lui Mallarmé. În textul *Igitur* (1869) el afirma: „De altfel nu vreau nimic uman". S-a vorbit adeseori despre dezumanizarea mallarmeană — despre iubirea și moartea care apar în mod bizar în afara unei contingențe cu umanul. S-ar părea că în poezia sa, această îndepărtare de tot ce e trăire omenească se asociază cu o aspirație spre neant. Într-o scrisoare din 1886, Mallarmé scria: „După ce am găsit Neantul, am găsit frumusețea". Neantul e — pentru el — un fel de absolut negativ. Dar aceste două tendințe — dezumanizare și neantizare — se traduc pe tărîmul tehnicii poetice prin părăsirea formelor „umane" de expresie, cu alte cuvinte a formulelor uzuale, a clișeelor etc., și prin căutarea unor modalități încă neexprimate de expresie. De aici, o luptă donquijotească — nu lipsită de măreție — a poetului cu cuvîntul, de aici distorsiunile gramaticale, lexicologice, la care Mallarmé supune limba. În lupta sa cu

imposibilul, el atinge creaţia absurdă. Căci a căuta să te exprimi, să comunici fără mijloace de expresie comune este o absurditate. Trebuie să accentuăm că această tendinţă bizară şi fundamental absurdă, de a comunica incomunicabilul, de a exprima inexprimabilul, poate fi întîlnită la mulţi dintre „absurzii" contemporani. O criză a comunicării, pe care o vom urmări analizînd operele literare absurde, a apărut o dată cu înnoitorii liricii moderne. Această criză e prezentă şi în opera poetică a lui Mallarmé. „El [absurdul] e prezent şi la Mallarmé, şi anume tocmai în faptul care sub forma sa cea mai pregnantă poate fi formulat astfel: el vorbeşte pentru a nu fi înţeles" [44]. În realitate, nimeni nu vorbeşte pentru a nu fi înţeles într-un fel oarecare. Mallarmé nu comunică pentru a nu comunica. Absurditatea rezidă în încercarea de a comunica ceea ce nu poate fi comunicat, de a exprima Inexprimabilul.

O asemenea aspiraţie a poeziei şi poeticei moderne va apare la unii din cei mai de seamă poeţi ai veacului. Expresioniştii îşi vor revendica apanajul exclusiv al căutării incomunicabilului. Gottfried Benn va înţelege poezia ca „înălţarea unor lucruri fundamentale la limbajul incomprehensibilului". Dar, cu expresionismul şi, îndeosebi, cu suprarealismul intrăm într-o zonă în care literatura absurdului îşi face apariţia. Deşi îi vom considera pe Lewis Carroll, pe Alfred Jarry şi pe Christian Morgenstern drept „precursori" ai absurzilor, ei fac parte — asemenea lui Kafka — din această „faună" literară. O dată cu avangarda literară a secolului XX şi cu existenţialismul, absurdul se legitimează în literatura şi gîndirea secolului nostru.

Se legitimează dar numai ca o *antiliteratură*. Sîntem într-o epocă în care prefixul anti- cunoaşte o vogă simptomatică. De la antimateria fizicienilor la antipiesele lui Eugen Ionescu, la antimemoriile lui André Malraux, particula indicînd opoziţia, contrariul, luarea în răspăr apare în tratatele ştiinţifice ca şi în eseistica publicistică din zilele noastre. Literatura absurdului este o antiliteratură ? Da, dacă înţelegem prin literatură o anumită reprezentare prin cuvînt a ordinei mundane, reprezentare devenită clasică prin repetiţie. Absurdul este anticlasic, antimimetic. Tradiţia sa

ține de o linie a iregularului. Gustav René Hocke, în interesantele dar discutabilele sale lucrări dedicate manierismului, stabilește o tradiție a iregularului în literatură. Iregularul ar corespunde unei constante manieriste, opusă constantei clasice, în conștiința artistică europeană. Hocke procedează la o explorare speologică, abisală „*geistesgeschichtliche Speläologie*") a unui *mundus subterraneus*, a spiritului european, din antichitatea alexandrină, prin latinitatea de argint, manierismul medieval, postrenascentist, romantism, pînă la acea ultimă mare perioadă a manierismului triumfător care cuprinde literele și artele de la 1880 pînă în zilele noastre. Literatura absurdului ar fi, astfel, o modalitate simptomatică a manierismului contemporan. Ea ține de tradiția „iregularului" nu numai prin subminarea rațiunii, ci și prin substituirea unei ordini printr-alta. Ordinea absurdului (și, după Hocke, a manierismului în general) este aceea a fanteziei. Acele *Phantasiai* ale elinilor alexandrini pe care latinii le denumeau *visiones*, pornesc dintr-un fel de *animi vitium* (Quintillian, *De institutione oratoria*, VI, 2, 29), dintr-o structură originară în același timp general-umană, deci „normală" dar și „anormală". *Phantasia* e opusă *mimesis*-ului, este o putere interioară înrudită cu *mania*, care nu se mulțumește să reprezinte prin reproducere, ci creează din nimic, *ex nihilo*, ceea ce „nu se vede" (Philostratos, *Viața lui Apollonios din Tyana*, VI, 19). Simbolul manierismului, *labirintul*, e aplicabil literaturii absurdului, adevărat labirint în care se unesc calculul, artificiul cu incalculabilul, cu un pur Phantasticon. Teza lui Hocke privind estetica manieristă pe care o denumește „daidalică" („a depăși, a înfrînge iraționalul din Natură prin raționalitatea calculului" [45]) e analoagă tezei lui Camus privind absurdul. Divorțul absurd depășit este, într-un sens, o *discordia concors*, o unire a contrariilor.

Capitolul III

TREI PRECURSORI

1. *Lewis Carroll*

„Teama teribilă" pe care Gilbert K. Chesterton şi-o manifesta la gîndul că *Alice în Ţara Minunilor,* delicata povestire absurd-onirică a lui Lewis Carroll ar putea să cadă în mîinile neîndemînatic-pedante ale studioşilor, devenind „rece şi monumentală ca o piatră funerară clasică", nu era întru totul nejustificată. Martin Gardner a publicat o ediţie savant adnotată a fermecătoarei povestiri, socotind, pe drept cuvînt, că „absurdul la Carroll nu este nici pe departe atît de întîmplător şi lipsit de finalitate" [1] pe cît pare. Dar dacă o asemenea ediţie a ficţiunii celui dintîi mare literat modern al absurdului îşi are justificarea — comentariile lui Gardner nefiind lipsite de umorul voluntar şi involuntar al pedanteriei — nu tot astfel ni se par eforturile unor exegeţi căutînd să dea explicaţii adeseori fantasmagorice textelor lui Carroll, să le descifreze, atribuindu-le cele mai bizare şi ascunse semnificaţii alegorice şi simbolice. În „ţara minunilor", unii din aceşti amatori de criptograme descoperă simboluri teologice. De pildă, Shane Leslie vede în păţaniile lui Alice o istorie secretă a controverselor religioase din Anglia jumătăţii a doua a secolului trecut. Chiseaua cu gem de portocale ar fi un simbol al protestantismului, regina albă ar fi cardinalul Newman etc., etc. Chei secrete caută şi psihanaliştii (A.M.E. Goldschmidt, Paul Schilder şi, mai ales, Phyllis Greenacre [2]) care interpretează simbolistica absconsă a cărţilor lui Charles Lutwige Dodgson, alias Lewis Carroll, în funcţie de complexele sale reale sau presupuse. Atunci cînd aceste analize ne oferă date asupra

excentricului profesor de matematică de la Oxford, ele contribuie la cunoaşterea omului, şi mult mai puţin la tălmăcirea operei. Toţi, sau aproape toţi scriitorii care s-au aventurat în zona absurdului constituie *cazuri* privilegiate pentru psihanalişti. Cercetările analitice eşuează însă, atunci cînd încearcă să interpreteze creaţia pornind exclusiv de la date ce ţin de o *psihé* inconştientă a creatorului. Drama scriitorului absurd e numai în subsidiar psihologică. Esenţa ei este ontică.

Sciziunea interioară a eului, la autorul lui *Alice's Adventures in Wonderland (Aventurile lui Alice în Ţara Minunilor)* este o asemenea dedublare existenţială, ireductibilă la o simplă tulburare a personalităţii psihice. Deşi, simptomele ei apar în toate manifestările omului Lewis Carroll. Şi, înainte de toate, în *pseudonimia* pe care o adoptă, asemenea tuturor celor ce au suferit de pe urma unei leziuni a identităţii. Ca şi Kierkegaard care se ascunde şi se revelează sub masca diverselor sale pseudonime, ca şi Fernando Pessoa, poetul multiplelor identităţi, diaconul conferenţiar de la Oxford recunoaşte prezenţa unui *alter ego* lăuntric dînd scriitorului dintr-însul un *alt* nume. Ambivalenţele sînt numeroase la structurile a căror identitate intimă e alterată. Faptul că există un dublu Charles Lutwige Dodgson-Lewis Carroll era evident celor care l-au cunoscut. Chiar şi copiilor. Una din acele „prietene-copile" care au jucat un rol capital în viaţa lui, Isa Bowman, îşi aminteşte cum povestitorul încîntător al aventurilor lui Alice, cu care se plimba într-o zi, s-a schimbat la faţă, în atitudine şi cuvinte, în clipa în care li s-a ataşat un profesor, coleg al lui Lewis Carroll, care redeveni brusc Dodgson, conferenţiarul de matematici şi logică. Dar, scriitorul însuşi urmărea cu pasiune, în jurul său şi — vom vedea — în ficţiunile sale, posibilele rupturi în unitatea Fiinţei. Vorbind o dată despre o „ciudată copilă" descoperă, cu amuzat interes, că aceasta pretinde despre sine că nu e *una* ci *doi*. De unde provine această obsesie a dedublării ?

Legea şi *Jocul*, ca două mari puteri, şi-au disputat persoana spirituală a lui Lewis Carroll. Fiul arhidiaconului Dodgson, născut în 1832 la Daresbury, un sat din Lan-

cashire, unde tatăl său era pastor, creşte în ascultarea legii, avînd însă totodată o timpurie patimă pentru jocul excentric. Casa parohială, izolată, în care trăieşte pînă la 11 ani e, în acelaşi timp, templu puritan şi intrare în „ţara minunilor". Preceptele severe (care îi vor face mai tîrziu pe toţi copiii pastorului refractari la căsătorie) sînt urmate fără împotrivire. Dar natura e prezentă, aproape, domestică în fermă, insolită în flora şi fauna din regiune. Copil, Charles Dodgson are o preferinţă pentru animalicule îndeobşte evitate : rîme, broaşte rîioase, melci. Jocurile de toate felurile vor constitui, pentru el, o statornică pasiune. Talentat prestidigitator, croind labirinte complicate în zăpadă, mare amator de şah, crichet, biliard, inventînd jocuri, el simte încă în copilărie atracţia unei lumi imaginare, supusă unor legi sui-generis, unor reguli proprii de comportament. În universul fictiv al *Jocului,* copilul, şi mai tîrziu adultul (care va păstra întotdeauna o mare doză de copilărie) încearcă să realizeze o ordine a *Legii,* alta decît cea a lumii în care trăieşte.

Căci toate jocurile pe care le născoceşte cel care, în viaţa „serioasă" a profesiunii, se dedică jocului jocurilor — matematicii şi logicii matematice — sînt roadele unui spirit legiferator inventiv. În genere, jocurile acestea îşi iau substanţa din domeniul vast al cuvintelor şi cifrelor. Lewis Carroll a fost, pare-se, cel care a introdus cuvintele încrucişate în Anglia. El e, în orice caz, inventatorul unui mare număr de enigme matematice şi lingvistice, sisteme mnemotehnice, jocuri de cifre. Lumea din cele două opere importante ale scriitorului *Alice's Adventures in Wonderland* şi *Through the Looking-glass (Prin oglindă)* este un asemenea univers ierarhizat, supus unor bizare legi proprii, univers al jocului — de cărţi în prima lucrare, de şah în a doua.

Dar nu numai *jocul* reglementat, supus *legilor* îl pasionează pe Lewis Carroll, ci şi jocul pretinzînd schimbarea identităţii. Tot ce presupune mimare, travestire, mască, poză îl interesează. În copilărie, organizează un teatru de casă. Cu o perucă brună pe cap şi purtînd o robă albă, dă spectacole. Ca şi Jarry, adoră marionetele. Bun păpuşar, face o transcripţie a *Tragediei Regelui Ioan,* jucîndu-l pe Shake-

speare pe o minusculă scenă de casă, cu păpuşi. Scrie el însuşi mici piese pentru repertoriul marionetelor sale. Adoră teatrul pe care-l frecventează cu asiduitate, în pofida convenienţelor care interziceau unui cleric pătrunderea într-o asemenea sală de perdiţie. Nici culisele nu-i sînt străine. E marele prieten al celebrei actriţe Ellen Terry. În sfîrşit, tot de această pasiune a spectacolului ţin şi îndeletnicirile sale perseverente în domeniul fotografiei.

Făptură eminamente ludică, Lewis Carroll este însă în acelaşi timp conferenţiarul lipsit de umor, destul de anost, al catedrei de matematică şi logică de la Universitatea din Oxford. La 23 mai 1850, se înscrie la o secţiune a universităţii, intrînd în 1851 la Christ Church, unde va rămîne pînă la moarte. La 22 decembrie 1861, e sfinţit diacon de către episcopul de Oxford. Refuză sacerdoţiul căci nu vrea să i se dea o parohie, motivîndu-şi hotărîrea cu defectul său de vorbire. Se pare însă că nu atît faptul că era gîngav îl împiedica în pasul pe care mulţi magiştrii ai universităţii îl făceau, cît lipsa unei vocaţii ecleziastice. Credinţa diaconului-matematician nu poate fi pusă la îndoială. Ea nu era, desigur, întru totul ortodoxă. După cîte ştim, fiul pastorului nu credea, între altele, în damnaţia eternă.

Contribuţiile conferenţiarului Dodgson la propăşirea disciplinei sale nu sînt deosebit de importante. Nu li se poate contesta însă originalitatea. Apetenţa ludică, esenţială în structura sa spirituală, se revelează şi în scrierile sale privind matematicile şi logica. S-ar părea că profesorul, ale cărui cursuri erau plictisitoare, căuta să amuze, în lucrările sale, născocind probleme absurde, dînd exemple bizare. De pildă : dacă 5 oameni au nevoie de 3 zile pentru zidirea unui gard de 10 metri, cît au nevoie, pentru acelaşi gard, 300.000 oameni — astfel sună o mică problemă de aritmetică croită pentru a încerca cugetarea elevilor. Charles Dodgson publică, în 1868, un comentariu, strălucitor prin claritatea expunerii, la cartea a V-a a lui Euclid *(The Fifth Book of Euclid treated Algebraically)*, iniţiind o serie de studii pe marginea operei marelui geometru antic *(Number of Propositions in Euclid* — 1872, *Enunciations, Euclid I—IV* — 1873, *Euclid and His Modern Rivals* — 1879 etc.). Dar mult mai „originale" — în

toate sensurile acestui cuvînt — sînt bizareriile matematice tipărite sub titlul *Curiosa Mathematica* (1888), în care ni se înfăţişează o nouă teorie a paralelelor, sau un articol din revista *Mind* (aprilie 1895), privind două paradoxuri logice. Curiozitatea conferenţiarului Charles Dodgson îl face să exploreze unele domenii foarte moderne azi, încă neumblate pe vremea lui, ale metalogicii. Această propensiune a spiritului către tărîmurile necercetate, de limită — între logică şi matematică — trebuie asociată apetitului pentru jocul excentric. Într-adevăr, îl vedem pe — altfel — austerul diacon din Oxford corespondînd luni de zile cu un matematician fantast, un „cuadrator al cercului". Problemele sale preferate nu sînt lipsite de un umor subiacent, încît absurditatea datelor unora din ele — cu maimuţe echilibrîndu-se cu contrapondere etc., — par de ordinul jocurilor sale preferate, cu şoareci aparent ascunşi în batistă şi cu pistoale de hîrtie. Ţine conferinţe grave pe teme năstruşnice (*Unde începe ziua* — conferinţă ţinută în 1860 la *Ashmolean Society*), şi în lista lungă a lucrărilor sale neliterare, comentariile pe marginea lui Euclid alternează cu asemenea titluri: *A. Charade (O şaradă) — scrisă cu un ciclostil*, invenţia lui, *Word-Links, A Game invented by C.L.D. (Lanţuri de cuvinte, un joc inventat de C.L.D.), The Telegraph Cipher (Cifrul telegrafic), Lawn Tennis Tournaments (Competiţia de tenis)* etc. Cu adevărat, Lewis Carroll putea să folosească pentru sine cuvintele Cavalerului alb din *Through the Looking-glass* pe care acesta le rosteşte răspunzînd întrebării lui Alice, nedumerită întrucît îl vede stînd cu capul în jos: „Ce importanţă are unde stă trupul meu? Spiritul meu continuă să lucreze oricum. De fapt, cu cît mai mult stau cu capul în jos, cu atît mai uşor născocesc mereu alte şi alte lucruri."

O ciudăţenie a diaconului din Oxford — asupra căreia psihanaliştii s-au aplecat cu mult interes — a fost afecţiunea sa pentru „prietenele-copile". Dragostea celibatarului pentru fetiţele mici, care nu sînt încă nubile, e mai mult decît un *hobby*, un capriciu excentric. E o pasiune susţinută, cultivată, care-i dă mari satisfacţii. E certă anormalitatea cazului acestui bărbat despre care nu se ştie să fi avut vreodată relaţii erotice normale, a cărui aversiune pentru băieţi este tot atît

de mare ca şi simpatia sa pentru fetiţe. Simpatie lipsită — cel puţin pe plan conştient — de orice erotism, chiar dacă în scrisorile sale le trimite în glumă, micilor sale prietene, milioane de sărutări ori a milioana parte dintr-o sărutare. Tocmai *inocenţa* sexuală era cea care-l atrăgea pe Lewis Carroll. Din făptura „prietenelor-copile" lipsea orice urmă de sexualitate. Mai mult decît E. A. Poe ori Ernest Dowson care au fost şi ei atraşi de fetiţe, mai mult decît Thoreau ori Henry James care n-au avut ceea ce se cheamă o „viaţă sexuală", autorul lui Alice a asociat un eros latent heterosexual cu o asexualitate manifestă. De altfel, mentalitatea victoriană a timpului său, cu tendinţa ei de a idealiza puritatea virginală, de a ignora tendinţele erotice nepermise, îi oferea liniştea unei conştiinţe împăcate cu sine în ce priveşte deplina inocenţă a relaţiilor sale. Cel care spunea : „ador copiii, cu excepţia băieţaşilor", care spunea despre fetiţe : „ele sînt trei sferturi din viaţa mea", are cu acestea legături ce ţin de universul jocului. Umbla purtînd mereu cu sine o valiză plină de jucării pentru eventualitatea unei cunoştinţe întîmplătoare cu o fetiţă. Avea acasă colecţii de jucării mecanice, o orgă mică mecanică, numeroase *boîtes à musique*, precum şi o întreagă garderobă pentru travestirea copiilor. La acestea se adăuga un întreg aparataj fotografic de care Lewis Carroll se slujea pentru imortalizarea chipului favoritelor sale. Cu adevărat, printre sutele de prietene, una singură a fost Favorita : Alice, fiica unui decan din Oxford, una din cele trei surori Liddell cărora, într-una din plimbările pe care le făceau în împrejurimile oraşelului, le-a povestit pentru întîia oară istoria lui Alice în ţara minunilor. Despre inspiratoarea sa, Lewis Carroll va spune : „a fost copila vieţii mele", iar ei însăşi îi va scrie mult mai tîrziu : „Am avut o groază de copile-prietene, de cînd te-am cunoscut, dar ele au fost cu totul altceva" [3]. Phyllis Greenacre şi alţi psihanalişti au explicat pasiunea pentru fetiţe printr-o identificare a lor cu un „imago" matern. Un complex Oedip rău rezolvat ar da socoteală de apetenţa scriitorului-matematician pentru inocentele creaturi din preajma lui ? De fapt, simbolurile materne din cărţile lui Lewis Carroll — Regina de Cupă şi Regina Roşie — sînt

făpturi fără inimă, pe cînd cele paterne — Regele de Cupă şi Regele Alb — sînt fiinţe simpatice.

Interpretarea psihanalitică, sugestivă atunci cînd e vorba de explicarea unor simptome evident mnemotice, eşuează atunci cînd vrea să subsumeze *cazul* Lewis Carroll, în totalitatea sa, unui simplu complex nerezolvat. „Viaţa mea — scria autorul lui *Alice* — este atît de ciudat lipsită de orice încercare şi tulburare, încît nu mă pot îndoi că fericirea este unul din talentele cu care am fost hărăzit..."[4] Rar om care poate recunoaşte, cu un asemenea calm, *o vocaţie a fericirii,* pacea netulburată a spiritului său. Anglicanul care nu credea în damnare, conservatorul care intenţiona să expurgheze textul lui Shakespeare de tot ce ar putea ofensa pudoarea unei tinere fete, făcîndu-l inofensiv — după părerea sa — pentru moralitatea virginală, era un mare *naiv,* în sensul plenar al acestui cuvînt. Inocenţa constituie natura sa esenţială. O nevinovăţie ameninţată, desigur, asediată de pretutindeni, dar păstrîndu-se, paradoxal, într-o lume a corupţiei. Unul din eroii săi (în *The Hunting of the Snark*) „revedea timpul copilăriei sale / Acel frumos timp al inocenţei şi al fericirii naive". Iar *Alice* se încheie cu amintirea copilăriei miraculoase, şi a „acelor zile fericite de vară". Dar „Ţara Minunilor", cu toate făpturile sale neliniştitoare, cu toţi monştrii, cu toate fiinţele ei insulare, nu poate fi identificată cu un tărîm al inocenţei paradisiace. Ea nu este plăsmuirea unui spirit care aspiră spre o puritate pierdută. Nu este doar visul nostalgic al copilăriei, al paradisului pierdut. Copilul a *rămas* în Lewis Carroll, dincolo de vîrsta raţiunii. El *este* o fiinţă infantilă, un mare copil care se joacă ; copilele-prietene sînt singurele făpturi care corespund purităţii sale funciare. În 1882, cînd împlineşte cincizeci de ani, Charles Lutwige Dodgson, conferenţiarul de matematică îşi dă demisia din postul său de la Christ Church, pentru a deveni cu totul Lewis Carroll, dedicat literaturii şi prietenelor sale, copile. Tot atunci achiziţionează un „velociman", strămoş al tricicletei.

Ca şi Christian Morgenstern, Lewis Carroll s-a judecat greşit pe sine ca creator, considerînd că operele sale „grave" sînt mai valoroase decît cele construite pe „*nonsense*". Mor-

genstern era convins că va rămîne prin poemele sale mistice. În realitate, el e poetul absurd din *Galgenlieder* și *Palmström*. Tot astfel, Carroll credea că niciodată n-a scris o mai frumoasă poezie decît cîntecul de dragoste al lui Sylvie și Bruno din romanul care poartă numele acestora. Fals. Romanul, sentimental-moralizator, este mediocru, cîntecul e banal, pe cînd poeziile sale absurde — *Jabberwocky, Morsa și Dulgherul, Cîntarea grădinarului nebun, Cîntarea lui Humpty-Dumpty* sau *Vînătoarea de Snark* sînt capodopere ale genului englez de *nonsense-poetry*. Atunci cînd, în *Sylvie and Bruno*, întrerupe firul narațiunii patetice și introduce cîteva scene comice ori *Cîntarea grădinarului*, textul — altfel monoton — se înviorează.

Gustul literar al matematicianului-scriitor nu era dintre cele mai rafinate. Savura o anumită literatură pentru copii, adora opera comică și — asemeni lui Jarry — pantomimele demodate. În adolescență, alcătuise reviste manuscrise, printre care una are titlul ubuesc, *Umbrela Presbiteriului*. Alte titluri anunță și ele, parcă, pe Jarry (de pildă : *Bastonul Destinului*), sau curiozitățile animaliere ale lui Morgenstern *(Note de zoologie)*. La Christ Church, Lewis Carroll editează o revistă a tinerilor, *College Rhymes*, în care publică un *Cîntec funerar în cinstea mării*, poem absurd, parodie a „acestui hidos obiect care se cheamă Marea". Asemenea poeme vor apare mai tîrziu, în periodice, precum *Hiawatha photograph*. În 1869, Lewis Carroll își adună poemele în volumul *Phantasmagoria and Other Poems*. Poemul care dă titlul culegerii este o amplă compoziție, o „fantasmagorie" al cărei absurd fantastic vădește preocupările autorului privind fenomenele parapsihice. Precursor al suprarealiștilor, Lewis Carroll — mult admirat de André Breton — s-a interesat de scrierea automată, de prezențele fantomale și alte ocultisme. În *Phantasmagoria*, el are o lungă convorbire cu o fantomă despre lumea spectrală, despre moravurile locuitorilor ei.

Dar toate aceste opuri și opuscule (printre care n-am amintit scrierile umoristic-serioase privind probleme poștale, un jurnal de călătorie în Rusia, un eseu despre guturai și multe altele), nu sînt decît rezultatul exercițiilor zilnice ale unui spirit jucăuș, ale Cavalerului alb privind lumea răstur-

nată, întrucît stă cu capul în jos. Scrisul era, pentru Lewis Carroll, în același timp o încercare de păstrare a *ingenium*-ului, a ingeniozității infantile, o tentativă de evadare din corsetul rațional în libertatea nonsensului, o practică igienică (scrie *pentru sănătatea sa*), și o cale a contestării, a revoltei. Toate aceste mobile se manifestă în acea capodoperă a absurdului, *Alice's Adventures in Wonderland*. Cum arăta André Breton, vorbind în *Antologia umorului negru*, despre Lewis Carroll: „spiritul, în confruntarea sa cu orice fel de dificultate, poate să găsească o ieșire ideală în *absurd*. Acceptarea, complacerea în absurd, redeschide omului regatul misterios în care locuiesc copiii". Conform legendei, povestea *Aventurilor lui Alice în Țara Minunilor* a apărut, sub forma unei povestiri improvizate, în „fericita zi de vară", 4 iulie 1862. În realitate, prima parte a dipticului Alice n-a apărut dintr-o dată ca atare, după întoarcerea lui Lewis Carroll din acea memorabilă excursie pe care o face, probabil, în ziua amintită, cu Alice Liddell și surorile ei. *Aventurile subterane ale lui Alice*, devin, prelucrate, *Alice petrece o oră în Țara Zînelor*, apoi, într-o versiune finală, *Aventurile lui Alice în Țara Minunilor*.

Ce este *Wonderland, Țara Minunilor* în care pătrunde Alice, alunecînd în vis, căzînd în vizuina unui iepure? Un univers feeric, de basm? Un plan abisal, al inconștientului? Tărîmul ireal în care posibilul își lărgește sfera la nesfîrșit? Spațiul în care coboară Alice, se află aproape de centrul pămîntului (către care se îndreaptă și alți eroi ce intră într-o *altă* lume, căzînd în pămînt, ca eroina ficțiunii lui Frank Baum: *Dorothy and the Wizard in Oz (Dorotea și Vrăjitorul din Oz)*. De fapt „Țara Minunilor" e alcătuită după topografia lui Lewis Carroll doar din cîteva încăperi și o grădină. În ținutul de dincolo de Oglindă, altă regiune onirică în care pătrunde Alice *(Through the Looking-glass)*, spațiul care se deschide dincolo de o încăpere și o grădină este un imens teren parcelat ca o tablă de șah. Tărîmul miraculos îl repetă, în parte, pe acela al realității cotidiene, dar într-o ordine, conform unor reguli absurde. Miraculosul e o repetiție diformată a naturalului, supus în prealabil unei explozii interioare.

Căzînd în vizuina iepurelui, Alice alunecă printr-un tunel întunecos, pe ai cărui pereți laterali se văd totuși rafturi cu cărți, picturi, hărți, unele ustensile ale lumii școlărești, ca și un borcan de marmeladă pe care eroina îl înhață în treacăt. Ajungînd într-o încăpere închisă, vede, prin singura ușiță pe care o poate deschide, dar prin care nu poate trece, o grădină cu flori și fîntîni, un Eden. Tot astfel, în *Through the Looking-glass,* va observa de la oarecare distanță imensul teren de șah, pe care, după trecerea anumitor piedici, va păși. Viziune paradisiacă : „E un joc uriaș de șah" — exclamă fetița excitată — „care se joacă în lumea întreagă, dacă peste tot aceasta e lumea... Oh, cît de amuzant !" Paradisul copilului este acela al lumii-joc. Spațiul privilegiat este acela al terenului de joc, iar timpul propriu este — ca în modelul cosmologic al lui De Sitter — o dimensiune etern-staționară. „Ceaiul nebun" la care participă Alice se desfășoară în permanență, căci mereu e ora șase după-masă cînd el se servește.

În Wonderland, ca în orice lume a feeriei, nonexistentul există, animalele vorbesc, ființele umane sînt în situații ori în relații imposibile, totul e admis. Dar dilatarea posibilului într-un univers „miraculos" nu este decît aparent infinită. Există, de pildă, o logică a miraculului creștin, *o economie divină,* cum o numeau teologii, căreia supranaturalul însuși i se subordonează. Miracolul nu e anarhic, după părerea celor care cred în el, și chiar dacă, prin definiție, transcende naturalul și raționalul, o face utilizînd natura și rațiunea (măcar pentru a fi *înțeles* de aceasta ca miracol). Miraculosul, în lumea lui Carroll, nu se supune, firește, unei asemenea „logici". Finalitatea miraculului sacru este epifania Divinității ori a unei „puteri" a Divinului. Ceea ce se revelează în Wonderland nu e însă o finalitate transcendentă ci, dimpotrivă, absența ei. Nu există o rațiune a evenimentelor, a situațiilor în Țara Minunilor. Totul — metamorfozele ființelor, natura fabuloasă, artificialismul, jocul, raționamentele, semantica etc. — totul e dirijat de o logică a absurdului.

Metamorfoze absurde. Alice suferă un timp, la începutul peripețiilor ei, din pricina unei telescopări, a unei micșorări și măriri alternante. Cînd crește, își ia — cu un umor kaf-

kian — adio de la picioare. După ce descreşte, înoată în balta formată din lacrimile vărsate cînd avea 9 picioare înălţime. Conversînd cu o rîmă, se arată dezolată de schimbările prea dese de dimensiune. „Nu păstrez aceeaşi mărime nici zece minute". Ca şi Gulliver, Alice e confruntată cu un univers liliputan, ori cu unul gigantesc. Dar spre deosebire de eroul lui Swift, pentru Alice, nu lumea din jurul ei e cea care se schimbă. Expansiunile ei — trebuie să spunem — sînt uneori citate de cosmologi, în ilustrarea tezei universului în expansiune, ori în micşorare pînă la nihil. Autorul *Aventurilor lui Alice* nu s-a gîndit fireşte la aşa ceva. Toate aceste metamorfoze introduc un joc al incongruenţelor care e o sursă de umor absurd. Micşorată la dimensiunile unei rîme, Alice e nefericită. Rîma e însă încîntată de mărimea care e *a ei*. Mîncînd din diversele părţi ale unei ciuperci, Alice creşte sau se micşorează. Încercînd să facă acelaşi lucru, îngurgitînd o prăjitură pe care scrie „mănîncă-mă", se miră că nu se produce nici o modificare în dimensiunile ei. Rămîne la fel ca înainte. „Desigur, aceasta e ceea ce se întîmplă, în general, cînd mănînci o prăjitură" — conchide cu seriozitate autorul. Toate aceste telescopări ale persoanei sale fizice, stîrnesc în sufletul copilei o gravă anxietate. E „înfricoşată la culme din pricina schimbării subite dar foarte mulţumită că se mai află în viaţă. Metamorfoza (modificarea identităţii, mutaţiile, transformările diverse etc.) este un motiv pe care îl vom vedea revenind în creaţia absurdă. Comisvoiajorul preschimbat în gînganie ori maimuţa care reuşeşte să devină om, ca şi alte metamorfoze din opera lui Kafka, oamenii care se transformă în rinoceri la Eugen Ionescu, degradările succesive ale fiinţei umane în opera lui Beckett, sînt asemenea „cazuri" ale unei neliniştitoare descompuneri a făpturii umane. Motivul literar al metamorfozei — avatarurile lui Alice sînt o primă încercare — ce se asociază cu sentimentul existenţial al anxietăţii, apare în ficţiunile-coşmar, în care se petrec perturbări, adevărate cutremure ontologice.

Dar metamorfozele absurde, la Lewis Carroll, nu se reduc doar la telescopările, la modificarea dimensiunilor lui Alice. Apar altele mai groteşti, dar tot atît de tulburătoare. Ducesa îi pune în braţe lui Alice un copilaş care se dovedeşte a fi

un purcel. Maliție carrolliană la adresa copiilor de sex masculin ? Fapt e că, în opera sa, mai apar astfel de băieți-porci, ca în *Sylvie and Bruno concluded* unde se arată dezagreabilul Uggug, „un băiat hidos și gras" avînd un facies de porc. Mai evidente sînt, în cursul peripețiilor lui Alice, transformarea Reginei Albe într-o oaie, și a Reginei Roșii (în clipa trezirii lui Alice — în *Through the Looking-glass)* în pisica pe care o ține în brațe. De altfel, o bizară metamorfoză a dus la transformarea unei broaște-țestoase adevărate *(„a real Turtle")* într-o broască-țestoasă năstrușnică (Mock Turtle — un fel de „Broască-țestostoasă" — așa cum va fi numită mai tîrziu într-o poezie de Morgenstern).

De altfel, *animalul* joacă un rol important în ficțiunea absurdă. Literații absurdului încearcă, mai mult ori mai puțin conștient, să exprime cutremurul ontic, tribulațiile Ființei și, în subsidiar, criza antropologică, utilizînd imagini, parabole animaliere. Că lumea zoologică — în imagine — poate deveni o parodie a condiției umane, o știau prea bine și fabuliștii vechi. Ficțiunea absurdă nu recurge la zoologic doar pentru scopuri alegoric-etice. Animalul e o ființă care se aseamănă și, totodată, se deosebește de cea umană, care investește, asediază universul antropologic. El reprezintă o *altă* viață decît cea umană, deci posibilitatea *alterării* (prin degradare, descompunere) a omului. Animalul apare astfel ca o prezență neliniștitoare, ca un avertisment adus omului, avertisment nu moral, ca la fabuliști, ci ontologic, la literații absurdului, prin care omul se revelează ca o făptură amenințată la frontierele sale. Dar la Lewis Carroll, Christian Morgenstern, la Franz Kafka ori Eugen Ionescu etc., parabola zoologică are — cum vom vedea — alte și alte semnificații.

În *Wonderland* — țara minunilor lui Alice — apare o întreagă floră și faună bizară. Cunoaștem predilecția lui Lewis Carroll pentru micile animale îndeobște puțin simpatizate — rîme, broaște etc. În casa lui Dante Gabriel Rossetti, pe care o frecventează, are bucuria de a întîlni asemenea făpturi puțin obișnuite — un *hobby* al poetului — precum : o cucuvea cu cioc galben, o marmotă, un wombat (mic marsupial din Australia) care dormitează pe masă în timpul dineului, inspirîndu-l pe Carroll atunci cînd descrie „ceaiul

extravagant" din *Wonderland*. Animale ciudate, creații ale unei fantezii asemănătoare cu aceea a unui Hieronymus Bosch, populează lumea carrolliană. În *Through the Looking-glass* ni se descriu insectele și florile „din oglindă". Dimensiunile lor prezintă, ca și cele ale lui Alice din timpul „telescopărilor" ei, unele paradoxuri : o albină se revelează a fi un elefant. Raporturile între mărimi diferite joacă același rol terifiant ori amuzant ca în peripețiile lui Gulliver : Alice diminuată e amenințată de un cățel ce i se pare enorm. În poemul absurd *Jabberwocky* apar animale făurite (inclusiv numele lor) de autor. Astfel : *toves* (un fel de șopîrle în tirbușon), *rath* (un porc verde), *borogoves* (o specie de păsări) etc. Firește, acestea sînt explicațiile autorului care e liber să dea orice interpretare vrea numelor pe care le-a născocit.

Căci — întrucîtva ca și în vechile romane alegorice — făpturile stranii din Wonderland au o existență nominală. Animalele, plantele și oamenii, în acest univers fabulos, sînt în genere izolate între ele. Conștiințe insulare, incluse fiecare în corsetul unei logici proprii, ele se consideră unele pe altele nebune, monstruoase. Pentru Unicorn, Alice e un „monstru fabulos". În convorbirea pe care o are cu el, Alice îi mărturisește că și ea a crezut, pînă a nu-l fi văzut pe el, că unicornii sînt „monștrii fabuloși". La care, unicornul răspunde : „Ei bine, acum că ne-am văzut unul pe altul, ...dacă vei crede în mine, eu voi crede în tine. Facem tîrgul ?" Firește, animalele, florile vorbesc. Florile din oglindă îi spun lui Alice, că mai e o *floare* ca ea care *umblă* prin grădină, producîndu-i astfel o vie excitație. De altfel, toate aceste făpturi — șoareci, iepuri, țapi, rîme, pisici, arici, flamingo etc. — o tulbură. Și acesta e rostul „existenței" lor. Tipică, în acest sens, e pisica de Cheshire care îi apare lui Alice pe creanga unui copoc, și al cărei rînjet, ale cărei dispariții și reapariții subite o înspăimîntă. Pentru a nu o speria pe Alice — la rugămintea acesteia — pisica dispare treptat. Consumare și mai misterioasă care începe cu vîrful cozii și se termină cu rînjetul care mai plutește un timp, după ce corpul a dispărut cu totul. Pisica însăși declară despre sine că e nebună, în baza unui raționament absurd (cîinii nu-s

nebuni — ea nu e cîine — deci ea e nebună). Dar acest raţionament e extins de Pisică asupra tuturor făpturilor din Ţara Minunilor: „sîntem cu toţii nebuni aici. Eu sînt nebună. Tu eşti nebună". Dar asupra insanităţii mintale a locuitorilor din Wonderland, şi deci asupra semnificaţiei parabolelor animaliere, vom reveni mai tîrziu. Să amintim, doar, că între animale şi om, în Ţara Minunilor există etape intermediare, monstruoase: de exemplu, valeţii, curierii în livrea ai Reginei, sînt unul un *Fish-Footman* — aidoma la chip cu un peşte — iar altul, un *Frog-Footman* — aidoma unei broaşte. Animalele fabuloase vorbesc, acţionează ca oamenii, dansează cadrilul şi au opinii.

Dacă zoologicul şi, în genere, naturalul fabulos, chiar monstruos, constituie o zonă des frecventată de literaţii absurdului, tot astfel *artificialul* este o modalitate pentru care aceştia au o înclinaţie specială. Nu e vorba, desigur, de acel *mécanique* asociat cu *le vivant*, care în concepţia bergsoniană explică apariţia comicului, provoacă rîsul. *Artificialul* absurd este, înainte de toate, o schemă logică arbitrară (de obicei a-logică dar mimînd logicul) aplicată naturii, artificiu prin care naturalul este subminat. Jocul — marea pasiune a lui Lewis Carroll — este structural artificiu, mimare, parodie adeseori, subversiune a gesturilor naturale. E o dezinserţie din natură. Cele două cărţi ale aventurilor lui Alice — în Ţara Minunilor şi în Ţara de dincolo de oglindă — sînt construite, una pe temeiul jocului de cărţi (principalele personaje sînt cărţi de joc), alta pe schema jocului de şah. Cărţile de joc ca şi piesele de şah sînt în sine personaje alegorice, reprezintă o întreagă istorie — cu regii, cavalerii, damele şi pionii ei. Chiar un şeptar, un decar au un simulacru de personalitate, ocupînd un rang într-o ierarhie. Firește, specialiştii jocului de şah au demonstrat că întreg jocul din *Through the Looking-glass* este neglijent, că personajele — piese ale jocului — înaintează nereglementar. Dar creaturile par demente, fantazia creatorului lor urmează o logică a nonsensului, nu numai întrucît el nu respectă regulile jocului. Prin însuşi faptul supunerii lor la regulile artificiale, lipsite de sens al unui joc, personajele dobîndesc o alură absurdă. O societate reglementată prin legi impuse de un des-

tin perfect arbitrar, chiar dacă legile sînt coerente între ele, destin care nu respectă cîtuşi de puţin natura însăşi a fiinţelor trăind în acea societate, este absurdă. Dilema determinism-libertate pe care, firește, Lewis Carroll n-are intenţia să o dezbată narînd aventurile lui Alice, va apare ulterior în ficţiunile unor scriitori anglo-americani care îşi vor aminti jocul de şah din *Through the Looking-glass*. Astfel, H. G. Wells în romanul său *The Undying Fire (Focul veşnic)* imaginează un joc de şah peren care se desfăşoară în sfera transcendentă, între Dumnezeu şi Satana. Acesta din urmă nu face decît să introducă mereu o uşoară şi inexplicabilă neregulă în fiecare mişcare, ceea ce obligă Divinitatea să facă mereu alte mişcări spre corectare. Diavolul nu poate cîştiga niciodată, dar nici nu pierde în veci. El nu caută decît să „prevină dezvoltarea oricărei scheme raţionale în joc". Dar, cum am arătat, absurdul rezidă nu numai în lipsa unei scheme raţionale, ci chiar în arbitrara impunere a unei scheme artificios a-raţionale.

Lewis Carroll, profesor de matematică şi logică la Universitatea din Oxford nu pare să fi nutrit o deosebită stimă pentru raţiune. Mai exact, logicianul dintr-însul simte o demonică pasiune în subminarea logicii. Realitatea este raţională — pare să afirme el — dar e insuportabilă fără o infuzie de iraţional. Somnul raţiunii naşte monştri — această formulă a lui Goya (cel care în pictura sa a dat naştere la atît de mulţi monştri) ar trebui amintită la tot pasul într-o istorie a literaturii absurdului. În somnul raţiunii se dezvăluie o lume absurdă, aparent subiacentă realităţii raţionale, conştiente. E *Wonderland,* inconştientul psihanaliştilor, ori lumea de dincolo de oglinda realului ? Lewis Carroll, ale cărui preocupări grave dar şi ale cărui jocuri fac parte, deopotrivă, din sfera logicii, este marele maestru al subversiunii *fictive* a logicii, a raţiunii. Absurdul, în cazul său, e o întreprindere a lui *homo ludens.*

Joc sau preocupare serioasă ? Profesorul Dodgson prezintă elevilor săi o metodă originală de a rezolva silogisme, cu ajutorul unei diagrame şi a unor jetoane albe şi roşii. În 1887, publică *The Game of Logic (Jocul logicii),* manual introductiv în arcanele disciplinei. Regulele, metodele logicii

sînt simplificate, expuse într-un mod amuzant. Un cititor neavertizat ar putea fi, evident, intrigat de bizareria silogismelor. Dar toate lucrările logicianului Dodgson (şi sînt numeroase : *A Challenge to Logicians* — 1892, *A Logical Puzzle* — 1894, *Symbolic Logic* — 1894, *Logical Nomenclature* — 1895 etc.) prezintă această ambiguitate. Nu ştii, uneori, dacă dascălul îşi predă disciplina ori îşi bate joc, în mod subtil, de ea, întorcînd-o împotriva ei însăşi. Într-un articol publicat în revista *Mind* (aprilie 1895), Carroll se întreabă *Ce i-a spus broasca-ţestoasă lui Achile ?* În eseul cu acest titlu, broasca-ţestoasă îi expune lui Achile un paradox logic. Glumele pe care Carroll le presară în scrisori, în diverse articole (chiar în cele mai serioase, cum este acela privind paradoxul logic pe care broasca-ţestoasă — evident a lui Zenon din Eleea — i-l expune lui Achile), în toate şaradele, în sfaturile sale privind arta epistolară *(Eight or Nine Words about Letter Writing)*, toate aceste jocuri umoristice fac parte dintr-o categorie pe care am putea să o numim a *umorismului paralogic*. Iată un exemplu pe care ni-l oferă Carroll : „şerpii din acest district se pot divide într-o singură specie : — veninoşii". Aserţiune gravă, pedantă chiar („se pot divide", „specie"), privind o clasificare logică, răsturnată printr-un paralogism. Logica e subminată devenind propria-i parodie. Cărţile lui Alice sînt pline de mostre ale unui umorism paralogic. Să notăm, deocamdată, faptul că un erou din *Through the Looking-glass,* Regina Albă, face necontenite exerciţii mintale, de logică şi chiar de gramatică elementară (în convorbirea ei cu Regina Roşie, ea repetă alfabetul), pentru ca prin această disciplină, printr-o ciudată autosugestie, să ajungă să creadă în lucruri absurde, imposibil de conceput.

În *Wonderland,* absurdul nu izvorăşte deci din lipsa de logică, ci din abuzul de logică. De fapt, gîndirea este alterată. Matematicii, gramaticii, semanticii şi logicii i se opune o *altă* matematică, o gramatică alterată, o semantică a visului, o logică absurdă. Toate acestea au un caracter vădit *ludic*. Copiii se joacă adeseori cu conceptele, cifrele, gustă jocurile de cuvinte. Carroll era, cum am văzut, un *jucător* pasionat. Cel care născoceşte pentru Alice crichetul Reginei,

în care mingile sînt arici, paletele sînt flamingo, „un joc, într-adevăr, foarte dificil", a inventat o mulțime de jocuri năstrușnice. Aici ne interesează însă numai cele care au o contingență cu sfera *logosului*. La 19 decembrie 1880, ingeniosul profesor notează ideea care i-a venit, a unui joc *letrist*: „un joc care s-ar putea face cu litere mobile ce ar fi deplasate pe o tablă de șah, pînă cînd ar forma cuvinte". Umoarea jucăușă se asociază cu intenția pedagogică. În cărțile sale, situații, întîmplări, personaje rezultă din simple glume lingvistice. Carroll e, și în această privință, un deschizător de drumuri. Astfel, folosește expresii — comparații, metafore — obiectivate, în felul în care, mai tîrziu, Franz Kafka va lua *ad litteram* anumite zicale. „Aceasta o vei simți pe pielea ta" devine în *In der Strafkolonie (Colonia penitenciară)*, o povestire a lui Franz Kafka, o sinistră realitate: cuvintele se înscriu chiar în pielea și carnea osînditului. Tot astfel, la Lewis Carroll unele cuvinte devin personaje, anumite expresii prind consistență, se proiectează în personaje fictive. De pildă, zicalele populare engleze: *„mad as a hatter"* („nebun ca un pălărier") și *„mad as a March hare"* („nebun ca un iepure de martie") au dus la crearea celor două figuri care iau parte la *„A Mad Tea-Party"* — la ceaiul dement din *Wonderland*. Limbajul se materializează. La fel, judecățile logice sînt interpretate ca fapte concrete. Un raționament este înțeles de eroii din Țara Minunilor ca o istorie a unor evenimente petrecute în realitate.

O invenție lingvistică a lui Lewis Carroll care va face o strălucită carieră în literatura secolului nostru este aceea a „cuvintelor *portemanteau*", denumite și „cuvinte-valiză". Scriitorul folosește această formulă pentru a denumi cuvintele stranii alcătuite de el prin comprimarea a două sau trei vocabule într-unul singur. Aceste cuvinte sînt asemenea unei valize: fiecare neoformațiune lingvistică de acest fel conține două sau trei semnificații. De ex.: *slithy*, din primul vers al poemului absurd *Jabberwocky* (inclus în *Through the Looking-glass)* este compus printr-o „comprimare" a lui *lithe* (suplu) și *slimy* (vîscos); *mimsy* din versul 3 al primei strofe e alcătuit din *flimsy* (subțire, fragil) și *miserable* (nenorocit). Acestea sînt, cel puțin, lămuririle — în parte glumețe, în

parte serioase — pe care le dă personajul ovoidal, Humpty-Dumpty, în *Looking-glass.* Acesta îi tălmăceşte lui Alice poemul aproape ininteligibil pe care ea îl ascultase altădată şi nu-l înţelesese. Tot Humpty-Dumpty, în care recunoaştem un semanticist, un filolog al universului absurd, îi dă eroinei o cheie a acestor cuvinte *protemanteau* care închid „două sensuri într-un singur cuvînt". Asemenea vocabule abundă în opera lui James Joyce. În *Finnegans Wake* (relatarea unui coşmar ca şi în *Alice)* sînt mii de asemenea „cuvinte-valiză". Căderea lui Fim Finnegan este surprinsă în celebrul cuvînt de 1000 litere — colaj de multe vocabule şi fragmente de vocabule — în care e inclus şi numele lui Humpty-Dumpty. Această bizarerie din opera lui Lewis Carroll a fost interpretată, uneori, ca o urmare a faptului că profesorul de la Oxford gîngăvea. Într-adevăr, copiii care au acest defect şi, mai rar, adulţii contopesc involuntar, în graba lor de a se exprima, două sau chiar trei cuvinte. Iau naştere asemenea „cuvinte-valiză". Dar aceşti mici monştri lingvistici din scrierile lui Carroll nu pot fi tălmăciţi doar ca urmarea unei deficienţe de vorbire a autorului. De fapt, acesta recurge la diverse modalităţi de *reducere la absurd* a limbajului, printre care „cuvintele-valiză" constituie doar una. Observăm că, aceste cuvinte nu apar ca o urmare a unei coliziuni între vocabule. Explicaţiile lui Humpty-Dumpty sînt tot atît de funambuleşti ca şi cuvintele explicate. Aceleaşi cuvinte au fost explicate de Lewis Carroll în alt chip, într-o primă versiune a poemului care a apărut în *Misch-Masch,* revistă de uz domestic scrisă în întregime de tînărul Carroll (1855). Astfel : *miserable* apare în acest text ca un compus al cuvintelor *mimserable* şi *miserable.* Evident, explicaţie absurdă şi într-un caz şi într-altul. Cu foarte rare excepţii, cuvintele fără sens din poemele absurde ale lui Lewis Carroll, şi îndeosebi din *Jabberwocky,* au fost create ca atare, ca vocabule de sine stătătoare şi abia după aceea tălmăcitorul iscusit şi poznaş (atît scriitorul, cît şi năstruşnicul său erou Humpty-Dumpty) s-au apucat să disece verbul şi să scoată din el două trei presupuse rădăcini verbale.

Repetăm, pentru Lewis Carroll, cuvintele-valiză sînt doar unul din mijloacele umorului lingvistic. Un anumit forma-

lism, o deteriorare a cuvîntului prin mici trucuri formal-mecanice ține de tehnica absurdului. Dar nonsensul este obținut de Lewis Carroll nu numai prin asemenea artificii lingvistice, ci și prin ceea ce britanicii numesc *nonsense talking* (conversație absurdă). Alice își dă seama (la sfîrșitul peripețiilor de pe tabla de șah din *Through the Looking-glass*) că, cele două regine între care este așezată vorbesc cu ea numai în „nonsensuri". Scrisorile lui Lewis Carroll sînt pline de asemenea absurdități umoristice (ca și cele ale lui Kafka, îndeosebi către Milena Jesenska, în care absurdul oribil este foarte frecvent). Profesorului de matematici nu-i repugnă socotelile absurde — scăderea lui 9 din 8 ori a unui os dintr-un cîine — nici calambururile folosind materialul didactic. Glume școlărești, denumiri parodice (de pildă : *ambition* pentru *addition, distraction* pentru *subtraction ; mystery* pentru *history).* Alice se adresează unui șoarece din Țara Minunilor prin vocativul din cărțile de gramatică : „o, șoarece", amintindu-și declinația latinească din manualul fratelui ei. Dar, șoarecele nu răspunde nimic. „Poate nu înțelege engleza — gîndea ea — poate e francez."

În capitolul șase din *Through the Looking-glass,* Alice are o lungă conversație cu o stranie făptură-ou, Humpty-Dumpty, care îi expune o bizară teorie semantică. Comunicarea e, în spiritul acestui personaj, un fel de joc de societate. Cuvintele au o valoare nominală infinită. Sensurile lor depind de semnificația pe care le-o acordă un vorbitor conform capriciilor sale momentane. „Cînd folosesc un cuvînt... el înseamnă exact ceea ce am hotărît să însemne — nici mai mult, nici mai puțin" [5]. Sensurile sînt arbitrare, depind de bunul plac al vorbitorului. Întrebarea este, pentru Alice, „dacă *poți* face cuvintele să însemne atîtea lucruri atît de diferite" [6]. Întrebarea este justificată. Ca întotdeauna (cînd nu se află sub vraja momentană a „lumii miraculoase"), eroina reprezintă bunul-simț comun. Humpty-Dumpty e însă foarte sigur de sine. Totul se reduce, în problema sensului, la : cine este cel care conferă semnificația. Dispunem de sensuri pe care le atribuim după voia noastră. Matematician, lingvist, filosof (autoparodie, oarecum, a autorului însuși), Humpty-Dumpty e un nominalist convins. Dar nu numai

termenii universali sînt lipsiți pentru el de existență obiectivă, ci toți termenii, toate conceptele sînt simple *flatus vocis*. S-ar putea spune că avem de-a face cu un discipol al lui William de Occam. Exegeții lui Alice (îndeosebi Martin Gardner) au arătat că, în epoca în care Lewis Carroll îl punea pe grotescul său erou să dezbată cu grațioasa sa eroină probleme de logică și semantică, o vie dispută împărțea lumea logicienilor englezi. În logica matematică, termenii nu înseamnă „nici mai mult nici mai puțin" decît ceea ce *se consideră* că semnifică. Controversa din domeniul logicii formale, la care a luat parte și profesorul Charles Dodgson de la Oxford, era de domeniul semnificației. Ea privea cele patru propoziții fundamentale ale lui Aristotel și anume dacă afirmațiile universale „tot ce e A e B" și „nici un A nu e B" implică și afirmația că A e un grup (un *set*) care conține membrii existenți. Tot astfel, afirmațiile: „o parte din A e B" și „o parte din A nu e B". În *Symbolic Logic*, Lewis Carroll îi ironizează pe acei logicieni care vorbesc despre copulă ca despre o entitate vie, conștientă, capabilă să declare ce *înseamnă*, pe cînd noi, oamenii, nu avem decît să ne supunem bunului ei plac. „În opoziție cu acest punct de vedere, eu susțin că oricine scrie o carte este pe deplin autorizat să atribuie orice sens poftește oricărui cuvînt, oricărei fraze de care se folosește"[7]. În ce privește propozițiile lui Aristotel, Carroll adoptă o poziție după care atît „tot", cît și „nici un" ori „o parte" implică o *existență*.

Dinamitarea semanticii, relativismul epistemologic vor constitui, în forma literară a absurdului din secolul al XX-lea, tendințe și dominante constante. Între Humpty-Dumpty, parodie a logicianului, din cartea lui Carroll, și Logicianul care se va transforma în rinocer din piesa lui Eugen Ionescu există o legătură directă. Excesul de logică se tranformă într-o anti-logică. Literații moderni ai absurdului, începînd cu autorul *Logicii simbolice*, vor fi din ce în ce mai dispuși să admită — fie și sub forma unei glume metafizice — concluziile la care — într-o altă perioadă de criză a gîndirii — au ajuns sofiștii. Un Gorgias din Leontinoi dezvoltă, în *Despre nonexistență*, trei teze legate sub forma unui raționament sofistic: nu există nimic; dacă ar exista, ar fi necu-

noscut pentru oameni ; dacă ar putea fi cunoscut, nu ar fi comunicabil celorlalți oameni. Dar, să revenim la Humpty-Dumpty logicianul și semanticianul grotesc din ficțiunea lui Carroll.

El se dovedește a fi priceput și în problemele artei poetice, căci interpretează — tot pe linia unei analize semantice — poemul perfect ermetic și absurd, *Jabberwocky*. Interpretarea sa este, evident, la fel de arbitrară ca și sensurile pe care le atribuie cuvintelor în general. Părerea lui Humpty-Dumpty este contrară sfatului pe care Ducesa urîtă îl dă eroinei : „Ai grijă de sens, și sunetele îșI vor purta ele însele de grijă“ [8]. Într-adevăr, semanticianul grotesc pare să afirme : ai grijă de sunete, și lasă sensul să-și poarte sieși de grijă. Poezia „nonsense“ se apropie, la limită, de viitoarele poeme letriste ale unui Isidore Isou. E adevărat că Lewis Carroll nu ajunge niciodată la neantizarea totală a oricărui sens, la descompunerea totală a cuvintelor, a frazei, la nihilismul lingvistic și estetic letrist.

Despre *Jabberwocky* — capodoperă a genului de *nonsense-poetry* — Alice declară că : „el pare să-ți umple capul (...) cu idei“ dar că ea nu știe exact „care sînt acelea“ [9]. Cuvinte stranii, sugerînd prin melodia lor o anumită atmosferă, se înșiră într-o ordine poetică (ritmul, rima sînt respectate). Spre deosebire de personajele inocente ale poeziei „nonsense“ pe care o compunea contemporanul lui Carroll, Edward Lear, făpturile din poemele absurde ale celui dintîi manifestă o agresivitate, o cruzime care este întrucîtva asemănătoare cu aceea a smeilor, a monștrilor din basmele străvechi. Singurul lucru pe care îl înțelegem — ca și Alice — citind poemul *Jabberwocky*, este că cineva a ucis o făptură incertă. Jabberwock este o jivină primejdioasă, ca și pasărea Jubjub ori nelămuritul dar terifiantul Bandersnatch. Aproape toate poemele absurde cu care este împănat textul povestirilor lui Carroll au un caracter vag neliniștitor.

Ceva *unheimlich*, o amenințare a neobișnuitului planează asupra lumii, aparent naiv-copilăroase, din aceste poeme. *The Walrus and the Carpenter (Morsa și dulgherul)*, poezia rostită de Tweedledee — personaj alcătuind împreună cu Twe-

edledum un bizar cuplu de gemeni — este plină de absurdităţi care ar putea să pară banale glume, de genul : soarele străluceşte, pe mare, în miez de noapte, dacă aceste „nonsensuri" nu s-ar organiza într-o pseudo-fabulă nu lipsită de elemente sadice. Morsa şi dulgherul, plimbîndu-se pe malul mării, invită stridiile la plimbare. Inocente, stridiile cad în cursă. Seducătorii le mănîncă vărsînd, din belşug, lacrimi de milă. În cîntecul lui Humpty-Dumpty, cineva trimite mesaje peştilor cerîndu-le ascultare. Peştişorii nu se supun. Inamicul se aruncă asupra lor, înarmat cu un „mare tirbuşon". Poemul se întrerupe în clipa în care acesta e gata să pătrundă cu forţa în încăperea lor. Bătrînul din poemul *Aşezat pe gard* este bătut măr de străinul care vrea să afle de la el cum trăieşte. Dacă este un sens în toată această *nonsense-poetry* el nu poate fi decît o revelare a lumii ca *zgomot şi furie*.

O asemenea lume ne apare mai ales în poemul lui Carroll, *The Hunting of the Snark, An Agony in Eight Fits*, care nu face parte din cărţile lui Alice. Această vînătoare a unei făpturi bizare, Snark-ul, „agonie în opt episoade", este o mică epopee absurdă pe care Carroll a compus-o pornind de la ultimul vers. Despre acest vers („Căci acel Snark, închipuiţi-vă, era un Boujoum"), scriitorul mărturisea că n-a ştiut niciodată ce înseamnă. Calmă recunoaştere, nu a nonsensului inclus în vers, ci a necunoaşterii vreunui sens inclus în creaţia sa. Numai un scriitor „modern" putea face o asemenea afirmaţie, construind un poem pe un vers nici de el înţeles.

Dar, gustînd jocul de oglinzi al ironiei, acest scriitor îşi comentează uneori propriile texte, acumulînd absurdităţi peste absurdităţi. Alice — care e întotdeauna plină de bun-simţ — nu găseşte „un atom de sens" într-o poezie care se citeşte la un proces. Tălmăcirea pe care o dă Regele e mai absurdă chiar decît poezia. „Dacă nu are nici un sens" — îi răspunde regele, lui Alice — „aceasta scapă de necaz o lume întreagă căci nu trebuie să mai încerce nimeni să găsească vreun înţeles" [10].

Dar, repetăm, absurdul se asociază în opera lui Carroll cu proiecţiile unui mit obscur al violenţei. Blajinul profesor-

diacon de la Oxford nu era, probabil, conştient de această obsesie a sa. Imaginile sadice — făpturi cărora le place să urmărească, să terorizeze, să chinuiască alte făpturi — pe care le descoperim în textele sale, umorul macabru (asupra căruia vom reveni mai tîrziu) vor constitui, şi ele, motive şi modalităţi specifice literaturii absurdului.

Printre tezele pe care — pe un ton peremptoriu — le emite Humpty-Dumpty este şi aceea a *numelui* care reflectă însuşirea caracteristică a fiinţelor. Dacă în universul uman real, numele proprii, spre deosebire de celelalte cuvinte, n-au o semnificaţie în sine, generală, ci indică un individ anumit, în lumea lui Humpty-Dumpty, substantivele comune (şi toate vocabulele indicînd stări, acţiuni etc.) au sensurile pe care-l dă, absolut arbitrar, acesta, pe cînd numele proprii au semnificaţii generale [11]. De pildă, cum însuşi insul ovoid o declară, numele său înseamnă forma pe care o are, o formă de care e încîntat.

Raţionamentele absurde (în genere sofisme) sînt frecvente în aceste povestiri, în care discuţiile seamănă cu convorbirile unor demenţi scrupuloşi în păstrarea unor aparenţe logice. Pisica din Cheshire, al cărei rînjet pluteşte în aer, se declară nebună, căci cîinii nu-s nebuni, ori ea — evident — nu e cîine. De altfel, nebunia e atribuită ori asumată adeseori, în „Ţara Minunilor". „Toţi sînt nebuni aici" — îi spune Alicei, aceeaşi pisică.

Eroina ia parte la un „ceai dement" în tovărăşia Pălărierului nebun şi a Iepurelui de martie, care se mută necontenit de pe un scaun pe altul, învîrtindu-se în jurul mesei de ceai, ca într-un joc. Conversaţia acestor „nebuni", ininteligibilă singurului personaj uman dintre ei („nu găsea nici o noimă în tot ce spuneau, deşi nu încăpea nici o îndoială că se vorbea englezeşte" [12]) e, într-adevăr, un joc enigmatic al cuvintelor. Alice crede că i se pun ghicitori la care nu ştie să răspundă. Dar şi ea e nebună, îi spune ironica pisică de Cheshire, altfel n-ar fi venit pe aceste meleaguri.

Tărîmul absurdului este foarte apropiat de acela al nebuniei. În dialoguri funambuleşti, parodie a conversaţiilor de salon, ce au loc între Alice şi eroii lumii subpămîntene ori de „dincolo de oglindă", eroina este adeseori certată de

interlocutorii ei, pentru lipsa de logică. Șoarecele se simte insultat pentru cuvintele pline de bun-simț (de *„common sense"* britanic) pe care le rostise Alice, fraze care i se par pline de *„nonsense"*. În universul fictiv al lui Carroll, fiecare ființă este închisă în propria ei „nebunie". Un personaj vorbește despre un mod de a „gîndi în cor", dar nici el nu știe ce vrea să spună prin această expresie. Făpturile acestea suferă de un *rău al comunicării,* de o neputință de a ieși din stereotipia mecanică a unui mod particular de a cugeta. O conversație în „țara minunilor" nu poate fi decît „nebună".

Într-unul din fragmentele rămase din opera lui Heraclit, filosoful elin afirmă că oamenii *trezi* au una și aceeași lume, pe cînd cei ce *dorm* trăiesc fiecare în propria sa lume. Există o comunicare a logosului, prin logos ; nu există comunicare posibilă cu altul în vis. Ființele din universul fictiv al lui Lewis Carroll aparțin unui vis. Alice visează atît cele petrecute în Țara Minunilor cît și cele văzute în Țara de dincolo de oglindă. Trezindu-se, exclamă : „ce vis minunat a fost !" Dar acest univers oniric e mai complex. Sora Alicei o visează pe aceasta visînd. Motivul visului în vis se complică prin natura onirică a tuturor personajelor din visul eroinei. Toate făpturile acestea par, într-adevăr, visători închiși în propriul lor vis. Neputința lor de a comunica, sau absurdităților care împiedică o comunicare reală derivă din faptul, observat de Heraclit, că visătorii își au fiecare micul său univers oniric care nu e în relație cu alte asemenea universuri.

Absurdul oniric, în opera lui Lewis Carroll, apare sub forma unui aliaj între onirism și logică (se poate vorbi despre un onirism paralogic), ca și sub forma onirismului umoristic. Nu ne vom opri asupra acelor elemente onirice care sînt aidoma celor din visele obișnuite, fiind relatate doar pentru caracterul lor comic-miraculos : apariții și dispariții subite, metamorfoze, incongruențe de tot soiul. Esențială, în legătură cu straturile onirice din universul fictiv al lui Carroll, este o afirmație pe care o face Tweedledee cu privire la Alice. Regele Roșu doarme, spune fratele geamăn al lui

Tweedledum, şi o visează pe copilă. Dacă nu o va mai visa, unde se va afla Alice? Răspunsul ei firesc este: „Aici unde mă aflu". Tweedledee se opune: ea nu va mai fi nicăieri, căci nu e decît un soi de obiect în visul său. Aşadar, Alice care visează totul şi, între altele, pe Regele Roşu, este visată la rîndul ei de acesta pe care îl visează etc. Ca în două oglinzi paralele, ori ca într-o regresiune infinită, imaginile se trimit una la alta. În *Sylvie and Bruno,* tînărul se întreabă: „Ori am visat-o pe Sylvie şi aceasta e realitatea. Ori am fost în realitate cu Sylvie şi aceasta e un vis. Este oare viaţa un vis, mă întreb?" [13] Carroll pare să afirme aceasta, în ultimul rînd al povestirii sale *Through the Looking-glass.* E un vers al poemului final: *Life, wath is it but a dream?* — „Ce este viaţa dacă nu un vis?" Întîlnim însă în episoadele amintite mai mult decît vechea temă literară *viaţa este vis.* Fraţii Tweedle sînt adepţi îndepărtaţi ai episcopului-filosof Berkeley. Pentru gînditorul idealist englez, obiectele şi persoanele „subsistă în cugetul unui spirit etern" a spiritului divin. Cînd Tweedledum susţine în faţa Alicei că nu e reală, că e doar o imagine în visul altuia, aceasta protestează. În faţa unui berkeleyism degradat, Alice reprezintă poziţia lui Samuel Johnson şi a bunului-simţ comun: „Sînt reală!", exclamă ea, izbucnind în plîns. „Nu te faci mai reală plîngînd..." i se ripostează. „Dacă n-aş fi reală... n-aş fi în stare să plîng", foloseşte Alice argumentul partizanilor unui antiberkeleyism empirist. „Sper că nu-ţi închipui că acestea sînt lacrimi *reale?*" — i se spune. La Berkeley *real things* — lucruri reale — sînt numai *the ideas imprinted on the senses by the author of nature* — idei imprimate în simţuri de autorul naturii. Scurta dispută din *Wonderland* se încheie printr-o concluzie a Alicei: „Ştiu că ei spun absurdităţi... şi n-are rost să plîng din pricina aceasta" [14]. Ceva mai tîrziu, trezindu-se din visul ei, Alice va fi mai puţin sigură de fruntariile care separă realul de vis. Se întreabă chiar, în spiritul episcopului-filosof (pe care Lewis Carroll l-a studiat cu multă luare-aminte) dacă nu sîntem cu toţii o parte din visul unui singur visător, cu speranţa ca acest vis să fie *al ei,* nu al Regelui Roşu, ori al altuia, căci îi e nesuferit gîndul de a apar-

ține visului unei alte persoane. Iar dacă aceasta e situația, i-ar face plăcere să meargă să-l trezească pe acel Mare Visător și să vadă ce se va întîmpla. Lewis Carroll, diacon respectuos cu cele sfinte, dar îndeajuns de sceptic în intimitate, își permite aici o ușoară ieșire ironică nu numai împotriva lui Berkeley și a idealismului său teologic, ci și împotriva Spiritului divin care pe toate le cuprinde în sine, și pe care dorește să-l „trezească" din somnul său de *Deus absconditus*.

La 9 februarie 1856, Lewis Carroll notează în jurnalul său, după o scurtă analiză a stărilor hipnagogice, în spațiul dintre somn și veghe: „Oare nu definim adeseori insanitatea mintală ca pe o incapacitate de a distinge care e starea de veghe și care e cea de somn? Visăm fără să avem cea mai mică bănuială că ar fi vorba de ceva ireal: «Somnul își are propria sa lume» și aceasta este, adeseori, tot atît de verosimilă ca și cealaltă" [15]. Textul pare să fie o meditație pe marginea dialogului *Teetet* al lui Platon. Socrate își întreabă interlocutorul, în acest dialog, cum se poate distinge starea de somn de cea de veghe. Teetet afirmă că nu poți ști dacă atunci cînd zici că ești treaz nu te afli tot într-un vis. După Socrate, există două sfere de existență. Cei care se află într-una din aceste sfere — trezie și vis — ori nebunie — cred în adevărul acelei stări pe care o trăiesc. Lewis Carroll și-a amintit, în însemnarea sa din jurnal, acest text al lui Platon, după cum în istoria peripețiilor Alisei a introdus ecouri berkeleyiene. De altfel, reflexiile profesorului de logică pe marginea acestor texte filosofice purced dintr-o sorginte comună: interesul pentru „realitatea" acelui *alt* tărîm, al fantaziei, al visului. Absurdul oniric devine un spațiu privilegiat al poeziei. Este spațiul în care se pot manifesta obsesiile unui om atins de criza modernă a spiritului. Onirismul lui Carroll nu este o experiență personală; scriitorul nu propune o creație întemeiată pe o asemenea experiență — cum vor face, mai tîrziu, suprarealiștii — reluînd o mai veche tradiție romantică. El atribuie universului său obsesiv caracterul visului. Era, pentru el, un alibi, inconștient probabil, un mod de a da ex-

presie celor mai tulburătoare motive interioare, îmbrăcîndu-le în veştmîntul inofensiv al visului.

Inversarea constituie obsesia majoră a lui Lewis Carroll. Scrie prietenilor şi mai ales prietenelor sale scrisori care trebuie citite de la sfîrşit spre început, ori în oglindă ; pune să cînte o *boîte à musique* de la finalul melodiei spre început ; are tablouri care răsturnate apar alte tablouri ; îl pasionează problema unei lumini negre, a imponderabilităţii, respectiv a unor „pachete" care să fie mai puţin grele decît zero grame (aceasta, în romanul său *Sylvie and Bruno).* În scrisorile sale vorbeşte despre păpuşi a căror mînă dreaptă devine stînga şi invers, ori despre faptul că se duce la culcare atît de curînd după ce se scoală, încît se află înapoi în pat înainte de a se scula. Ca şi Cavalerul Alb din povestea Alicei, care preferă să mediteze cu capul în jos, el declară că mintea lui funcţionează mai bine cînd vede lucrurile răsturnate. Metoda înmulţirii pe care o propune este aceea a inversării termenilor : înmulţitorul de pus în urma deînmulţitului. Îi face plăcere să-şi mistifice micile prietene-copile arătîndu-le obiecte cu dublă simetrie în oglindă. Ţinînd o portocală în mîna dreaptă, în oglindă, imaginea îl arată cu portocala în mîna stîngă. De aici toate inversările din lumea *de dincolo de oglindă.*

Care e semnificaţia *inversiunii,* caracteristică esenţială a universului absurd, în viziunea lui Lewis Carroll ? Florence Becker Lennon ca şi psihanalistul american John Skinner atribuie apariţia unei obsesii a inversiunii, a răsturnării lucrurilor în universul carrollian, faptului că matematicianul scriitor (ca toţi cei zece fraţi ai săi) se născuse stîngaci, fiind silit în copilărie să se „îndrepte" [16]. Chinuit, obligat să-şi schimbe simetriile interioare, Carroll s-ar fi răzbunat mai tîrziu, inversînd lucrurile. Explicaţie neconcludentă. „Îndreptarea" stîngacilor din familia Carroll n-a determinat decît la unul singur dintre ei complexul inversării ? Asimetria făpturii sale, afirmă alţi exegeţi, l-ar fi determinat să caute în ficţiunile sale diverse răsturnări ale simetriei.. Dar un umăr mai înalt decît altul, un zîmbet strîmb, surditatea la o ureche, nu sînt decît defecte minore care pot crea complexe. Complexul nu apare însă din pricina unor

asemenea anomalii, ci în urma unor deficienţe ale sensibilităţii.

Cărţile lui Carroll sînt pline de imagini răsturnate şi, în genere, de lucruri ori personaje duble în care cei doi membri ai cuplului au roluri simetric-asimetrice. Atunci cînd Alice mănîncă din partea stîngă a unei ciuperci, creşte, iar cînd mănîncă din partea dreaptă, se face tot mai mică. În *Through the Looking-glass* sînt numeroase inversiuni ale timpului şi spaţiului. Poemul *Jabberwocky* e scris astfel (în manuscris), încît nu poate fi citit decît într-o oglindă. *Vînătoarea de Snark* a fost scrisă de la sfîrşit spre început. Pentru a se apropia de Regina Roşie, Alice trebuie să se îndepărteze de ea, să meargă invers. Aceasta, întrucît eroina povestirii se află în lumea de „dincolo de oglindă", şi ştim că în oglindă se produc asemenea răsturnări de sensuri şi perspective. În tren i se spune Alicei că merge invers. Timpul e inversat : există ceasornice care fac ca timpul să se întoarcă în urmă ; Regina Albă îi explică Alicei avantajul de a trăi îndărăt în timp. Motivul inversiunii apare sub o formă umoristică a dilemelor absurde. Alice se întreabă dacă pisicile mănîncă lilieci, ori liliecii mănîncă pisici ; trebuie să i se spună că a da în vileag ceea ce gîndeşte nu e acelaşi lucru cu a gîndi ceea ce spui ; Regele are doi mesageri, unul pentru a veni, altul pentru a pleca ; Alice se întreabă unde este flacăra unei lumînări cînd lumînarea nu mai arde ; Regina ţipă, apoi suferă din pricina unei împunsături şi, în cele din urmă, se înţeapă. Regina Roşie ştie despre existenţa unui deal care e atît de mare încît, în comparaţie cu el, dealul din faţa ei e o vale. Aceasta, spre nedumerirea Alicei care ştie că un deal nu poate fi o vale. Un mesager şopteşte urlînd ; altul e în închisoare, fiind pedepsit, în curînd urmînd să aibă loc procesul, iar crima se va petrece abia după aceea. Alice e nevoită să fugă pentru a sta pe loc. Toate aceste absurdităţi ţin pe de o parte de obsesia carrolliană a răsturnărilor, a inversărilor. Forţe inconştiente îl îndeamnă să intervertească, să producă răsturnări bizare în universul real. „Într-un sens — arată Martin Gardner — însuşi nonsensul este o inversiune a raportului sanitate-insanitate. Lumea obişnuită este răsturnată cu

susul în jos... devenind o lume în care toate lucrurile urmează o altă cale decît aceea pe care se presupune în mod curent că o urmează." [17]

Toate aceste inversiuni implică însă o anumită ordine. Absurdul rezultant nu e un haos al infinităţii posibilelor. El ţine de o logică a contradicţiei, a negaţiei. Nonsensul este o ordine răsturnată în contrariul ei care nu vrea să fie o dezordine, ci un fel de ordine negativă. În convorbirea amintită mai sus, dintre Regina Roşie şi Alice, aceasta din urmă afirmă că un deal care ar fi de fapt o vale este un „nonsens". Regina protestează: „am auzit absurdităţi faţă de care acest nonsens este tot atît de logic ca un dicţionar..." [18] Fizicianul englez Arthur Stanley Eddington citează această conversaţie în legătură cu ceea ce numeşte el „problema nonsensului" în fizică: ar fi un nonsens să se afirme că există o realitate dincolo de legile fizicii, dar e un nonsens şi mai grav a afirma că nu există o asemenea realitate. De altfel, fizicienii britanici au amintit adeseori „lumea în oglindă" a lui Lewis Carroll, în legătură cu legile microfizicii: particulele şi antiparticulele sînt forme „în oglindă" ale aceleiaşi structuri.

Relaţiile de simetrie-asimetrie, frecvente în opera lui Carroll, determină apariţia *cuplurilor*, a *figurilor duble*. Tweedledee şi Tweedledum sînt gemeni şi forme enantiomorfe (imagine unul a celuilalt, în oglinzi paralele). Cuplurile acestea anunţă obsesia *dublului*, a *perechilor stranii* din proza lui Kafka. Însăşi alegerea motivului oglinzii, permiţînd o serie de jocuri ale dedublării simetriei, presupune o asemenea obsesie a dublului. Universul absurd al *ţării miraculoase* sau de *dincolo de oglindă* dublează lumea reală. E un fel de anti-univers creat cu o consecvenţă remarcabilă, demnă de un logician. Lewis Carroll nu neglijează nici un amănunt, în descrierea acestei *lumi întoarse*. Memoria funcţionează, aici, pe dos: eroii îşi amintesc fapte înainte ca ele să se petreacă. Obiectele, făpturile tind spre formele tipic asimetrice: animale în tirbuşon, cărări în tirbuşon, în general aluzii dese la tirbuşon, structură în spirală elicoidală, asimetrică, avînd profiluri de dreapta şi de stînga.

Trebuie să remarcăm apartenența tuturor acestor teme și motive: motiv al oglinzii, metamorfoze, răsturnări, inversiuni, temă a labirintului de oglinzi și, îndeosebi, temă a *lumii întoarse*, la universul tematic al barocului. Am văzut că una din rădăcinile absurdului modern poate fi descoperită în *grotescul baroc*, expresie a „lumii răsturnate". Evident, corespondențele pe care le putem stabili între opera lui Lewis Carroll și creația barocului literar și artistic nu sînt de ordinul unor influențe directe. Aceste corespondențe relevează similitudini structurale, pun în lumină existența unor permanențe. Faună literară extrem de variată, diversificată după indivizi, fauna absurdului prezintă unele caractere sau, cel puțin, unele propensiuni comune tuturor celor care fac parte din ea.

Caracterul „baroc" al scrierilor lui Lewis Carroll apare și în *surîsul amestecat cu oroare* — tipic barocului — pe care-l întîlnim în prozele acestuia. Am văzut că există în visurile Alicei elemente de coșmar, o atmosferă derutantă și neliniștitoare. Se pare că abia generațiile mai noi, în secolul nostru care a trecut prin atîtea grave cutremure, au devenit sensibile la aceste semne ale unei anxietăți încă latente. În veacul trecut, lectorii *Alicei* nu sesizau nimic tulburător în textele lui Carroll. Dar nu pot fi răstălmăcite ca simple elemente ale unui joc, atîtea imagini ale violenței, ale cruzimii, atmosfera apăsătoare de coșmar, glumele macabre din cărțile acestea. Visul Alicei nu este ceea ce se cheamă un „vis frumos". El e, mai degrabă, un coșmar. Eroina e supusă la diverse torturi care afectează esența făpturii sale. Își pierde identitatea, suferă continui schimbări de dimensiune, e condamnată la moarte etc. Ea își dă uneori seama că nu mai este ea însăși, că și-a uitat numele; suferă din pricina metamorfozelor neîncetate; trece prin diverse spaime și neliniști. Dar și celelalte făpturi din țara minunilor trăiesc într-o atmosferă de teroare. Iepurele e îngrozit la gîndul că va întîrzia la Ducesă. Raporturile de ascendență-submisiune din acea lume sînt tiranice. Superiorii sînt prepotenți și arbitrari. Regina de Cupă ordonă neîncetat decapitarea celor din jurul ei. Jocul de crichet se împletește cu masacrul (cel puțin cu o intenție de masacru). La sfîrșitul jocului, toți

jucătorii sînt arestați și se află sub condamnare la moarte. „Jos capul" — este formula preferată a reginei. Cele mai mici abateri sînt astfel pedepsite. Condamnarea la moarte este atît de frecventă, încît sentința devine un simplu clișeu verbal. Regina sadică este înrudită cu Père Ubu al lui Jarry, care e mereu prompt în executarea celor din jurul său. Alice se poate mira, pe drept cuvînt, că mai sînt ființe vii într-un univers în care decapitarea este atît de uzuală. E adevărat că nu întotdeauna cîte un cuvînt ca acela al Ducesei care îi spune bucătarului ei, arătînd-o pe Alice: „fiindcă veni vorba despre securi... taie-i capul", este urmat de execuție. Ducesa însăși se află sub condamnare la decapitare dar nu este executată, ca și Pisica de Cheshire, care nu poate fi ucisă, căci se face nevăzută.

Lume a spaimei, a terorilor de tot felul ca și universul kafkian. În scrisorile lui Carroll (ca și în cele ale lui Franz Kafka adresate Milenei Jesenska, în care mărturisirea fricii, a spaimelor ocupă un loc mai important decît acela al iubirii) citim confesiunile privitoare la fricile sale nocturne. Despre gîndurile rele (*„unholy"*) spune că „se ațin la poartă mulțumindu-se să privească *înăuntru*". De altfel, pe măsură ce trec anii, umoarea scriitorului devine tot mai sumbră. Preocupări bizare, avînd o legătură cu reveriile sadice încep să apară. În 1875, Lewis Carroll publica în *The Fortnightly Review* un articol despre *Cîteva iluzii populare asupra vivisecției.* Inventează un *„nyctograph"* — pentru a scrie noaptea în timpul tot mai frecventelor insomnii. Atmosfera în *Through the Looking-glass* este mai întunecată decît în *Wonderland.* Anotimpul în prima carte a pățaniilor Alicei este vara, în cea de a doua e iarna. *Prin oglindă* începe și se termină cu poeme în care aluzia la moarte este clară. La 29 martie 1876, apare *The Hunting of the Snark,* poem absurd al urmăririi unei jivine stranii. Cele opt episoade ale poemului sînt opt „crize", iar finalul acestui fals poem eroic-comic — care urmează schema romanelor de aventuri, a expedițiilor maritime — este sumbru. Teribilul Snark se dovedește a fi un nu mai puțin teribil Boojum, bizară jivină invizibilă. Anumite proze ale lui Urmuz vor fi, ase-

menea acestui poem, tragedii ale frustrării sau eşecuri din pricina unei puteri absurde.

Frustrări, anxietăţi legate de ceea ce psihanaliza numeşte *agresiunea orală* (obsesia mîncării), amnezii bizare (brutarul din *The Hunting of the Snark* a uitat 42 valize marcate cu numele său pe care nu-l mai ştie), manii, toate aceste simptome patologice constituie elemente de dezagregare a universului uman, de abatere de la *norma* umană. Poezia „nonsense" a unui Edward Lear, chiar atunci cînd evocă făpturi invizibile — ca acel Quangle Wangle Quee care, se pare, că i-a sugerat lui Carroll ideea misteriosului Snark — este lipsită de agresivitatea subiacentă a creaţiei autorului *Alicei* ca şi de morbideţea acesteia.

Judecata este un factor esenţial care generează anxietatea, într-un univers obsesiv. Există un coşmar al *Procesului*, comun la Lewis Carroll şi Franz Kafka. Între procesul Valetului de Cupă din *Wonderland* şi acela al lui K. din *Procesul* lui Kafka sînt similitudini izbitoare. Proces absurd. Judecătorii: Regele şi Regina de Cupă; juriul: păsări şi animale mici, un întreg pachet de cărţi. Acuzaţia e absurdă: valetul e învinuit de a fi furat nişte tarte pe care nu şi le-a însuşit. Juraţii sînt ocupaţi să-şi scrie numele de teamă să nu-l uite înainte de judecată. Martorii (Iepurele de martie, Pălărierul nebun, Marmota) nu ştiu nimic, devin deodată acuzaţi. Legile sînt absurde, de pildă legea 42 conform căreia toate persoanele mai înalte de o milă trebuie să părăsească Tribunalul. Alice mereu ameninţată, acuzată, înspăimîntată e condamnată la tăierea capului. La fel Pisica de Cheshire, în procesul ei. La fel Şoarecele, într-o judecată fără judecători ori juriu. *Furia* ţine loc de Tribunal. În *Snark*, avem, tot astfel, un proces absurd („visul avocatului" din episodul al şaselea). Coşmarul procesului absurd, al Tribunalului misterios, al legilor lipsite de sens este congener cu acela al haosului aparent ordonat. Astfel, între ordinea ierarhică, tainică a Castelului kafkian şi jocul de şah din *Through the Looking-glass*, în care piesele nu cunosc planul jocului, şi nu pot spune dacă se mişcă — într-o bizară ordine a haoticului — conform voinţei lor ori împinse de mîini invizibile, există o corespondenţă evidentă.

Din acest univers absurd, din plin proces, după ce distinge lumea cărților de joc, Alice evadează... trezindu-se. Tensiunea ajunsese la apogeu. Coșmarul închipuia un sabat al personajelor. Visul se întorsese împotriva visătoarei. Himerele se spulberă prin revolta eroinei, reprezentantă consecventă (deși ispitită de demonie, căzînd uneori sub vrăjii rele) a bunului-simț, a rațiunii și a umorului. Alice se revoltă împotriva Reginei și a lumii ei: „Cui îi pasă de voi!... Nu sînteți decît un pachet de cărți" [19]. Revolta aceasta declanșează haosul, o apocalipsă a lumii cărților de joc. Ea reprezintă, oare, o revoltă a autorului?

Biografii lui Charles Lutwige Dodgson, alias Lewis Carroll (și, îndeosebi, Florence Becker Lennon), îl prezintă paralizat de lealitate, incapabil de cea mai mică răzvrătire împotriva normelor sau convențiilor, un perfect conformist. În schimb, André Breton îl consideră unul din maeștrii revoltaților secolului al XX-lea. De fapt, asemeni lui Franz Kafka ori Urmuz, Lewis Carroll n-a îndrăznit să se revolte, în mod conștient, împotriva mediului său, a prejudecăților, a tradițiilor. Eroina lui este mereu curtenitoare — cu regi, regine ca și cu șoareci și rîme. Dar morala ei (și a lui Lewis Carroll) e mai curînd o politețe decît o cultivare a unor superioare valori etice. Întreg sistemul victorian se împotrivea cu multă fermitate unei răsturnări a convențiilor social-etice, fie și prin transcenderea ei spre mai înalte virtuți. Lewis Carroll este fidel moralei victoriene și, totodată, infidel, printr-o frondă inconștientă, printr-o subversiune involuntară. O revoltă pe care nici revoltatul nu o înțelege și nu o vrea în mod conștient. O răzvrătire în numele unei morale fără constrîngeri (aceea, de pildă, a Ducesei din *Wonderland* care află „morala" tuturor lucrurilor). Firește, nu putem vorbi despre *revolta* lui Lewis Carroll în sensul pe care suprarealiștii îl vor atribui mai tîrziu cuvîntului. Dar întrezărim în opera acestui matematician și logician o tendință spre acea revoltă a lui *homo absurdus* pe care a descris-o Albert Camus.

Este interesant de remarcat opoziția continuă a Alicei împotriva absurdului. Știm că revolta autentică nu implică admiterea absurdului, submisiunea în fața lui, ci lupta cu

absurdul. Alice este o mică luptătoare, o apărătoare a raţiunii, a ordinei, a legii. Într-un univers iraţional ea rămîne raţională. Chiar atunci cînd e supusă bizarelor metamorfoze, intenţia ei este de a reveni la *norma* umană. Cînd îşi dă seama că gîndeşte ori vorbeşte aiurea, în nonsensuri, se corectează pe loc. Nu e intrigată de ceea ce vede sau aude (iepuri vorbind, grăbiţi să se întîlnească cu ducese etc.), e nedumerită însă de schimbările ce se petrec într-însa. Se obişnuieşte uşor cu miraculosul : „Căci... se întîmplaseră în ultimul timp atît de multe lucruri neobişnuite, încît Alice începuse să creadă că sînt foarte puţine lucruri cu adevărat imposibile“ [20]. Logica bunului-simţ nu o părăseşte însă, nici simţul legii (condamnă jocul de crichet necorect). Descoperă chiar legi, norme paradoxale ale lumii absurdului. De pildă : cînd te aştepţi, pe acest tărîm al miracolelor, la ceva extraordinar, nu se petrece nimic, neobişnuitul apare întotdeauna cînd nu te aştepţi. O tulbură însă mult propriile ei stări de „ek-stazie“, de ieşire din sine. Pisica din Cheshire poate să dispară, dar ea, Alice să nu mai fie ea ? Nesiguranţa identităţii personale e tipică în universul absurdului în care principiul logic al identităţii îşi pierde valabilitatea, în care, pe plan ontic, fiinţa nu mai este identică cu ea însăşi. Această nelinişte a eroinei, întreţinută de experienţele ei — într-o pădure, atît ea, cît şi un pui de căprioară îşi uită numele, Humpty-Dumpty îi spune că nu o va mai recunoaşte dacă se vor întîlni din nou, un porumbel crede că Alice e un şarpe, Tweedledee îi spune că face parte din visul Regelui etc. — constituie sursa principală a anxietăţii care domină atmosfera din cărţile lui Lewis Carroll. Toate făpturile din acest univers absurd se socot esenţiale, fiecare îşi atribuie propriei existenţe o gravă semnificaţie. Toate sînt însă cărţi de joc, piese de şah, fiinţe într-un vis. Existenţa lor e futilă, evanescentă. Faţă de această existenţă *als ob*, ficţională, existenţa Alicei e mai consistentă ? Ea însăşi, eroina povestirilor, se îndoieşte de sine. Demonul absurdului destramă orice încredere fermă, atacînd principiul identităţii. Ca şi în *Metamorfoza* lui Kafka ori în *Rinocerii* lui Eugen Ionescu, metamorfozele din *Wonderland* sînt o expresie a unei grave incertitudini ontice. Revelarea

unei *crize a Ființei* aparține intenționalității creatoare a oricărui literat al absurdului.

Unele secte gnostice din secolul al doilea proiectau, în mitologia lor, o scenă în care sufletul omului, după moarte, este întrebat de primele puteri ale ierarhiei cerești: „cine ești tu?" La întrebarea aceasta pe care și-o pun cei mai mulți eroi ai acestei literaturi gnostice, ei nu pot răspunde. În universul absurdului, Alice se simte singură, pierdută, rătăcită chiar și de propria ei persoană. Bunul-simț o împiedică să creadă în lucruri imposibile, deși Regina Albă îi spune, pe tonul cel mai firesc din lume, că, uneori, ea a crezut pînă și șase lucruri imposibile, și aceasta înainte de micul dejun. O credință rizibilă. Dar nu este oare rîsul un fel de *no man's land* între disperare și credință?

Proiectînd în cărțile sale suferințele conștiinței insulare, imaginînd metafore ale neputinței de a comunica, Lewis Carroll a fost un scriitor care a *comunicat* cu o întreagă lume, foarte variată de la copii la fizicieni atomiști. Și înainte de toate, cu alți scriitori. Influența sa asupra unor umoriști englezi — ca, de pildă — Saki (H. H. Munro) sau Leonora Carrington este evidentă. Mult mai important este faptul că Alfred Jarry, creatorul lui Ubu, l-a cunoscut pe Lewis Carroll. Poezia emblematică are în el un precursor. Dispunerea cuvintelor (de pildă în poezia imitînd o coadă de șoarece) creînd un simulacru de operă poetico-plastică, pe care Apollinaire o va practica în *Caligramele* sale, nu este o tehnică ce aparține universului literar al absurdului. Un Mallarmé sau, mai tîrziu, un Dylan Thomas vor recurge la asemenea procedee.

Cei care își vor aminti de Lewis Carroll, în secolul nostru, văzînd într-însul un profet și precursor, sînt suprarealiștii. Înaintea lui André Breton, el a fost cunoscut de către Gertrude Stein, avangarda futuristă și de unii dadaiști. Cu toții au proiectat în figura asimetric-echivocă a *„deacon"*-ului de la Oxford propria lor revoltă. Breton, cu intenția formulelor noi care-l caracterizează, îi aplică, pentru întîia oară, termenul care va face carieră: „absurd". Iată textul din *Anthologie de l'Humour noir* în care promotorul suprarealismului încearcă să analizeze absurdul în opera precurso-

rului. „Nonsensul la Lewis Carroll are o mare importanță pentru că el constituie, pentru acest scriitor, o soluție vitală adusă unei contradicții profunde care opune, pe de o parte, acceptarea credinței și exercițiul rațiunii, pe de altă parte, conștiința poetică acută și rigorile îndatoririlor profesionale. Specificul acestei soluții subiective este acela că se dublează printr-o soluție obiectivă de ordin poetic : spiritul, în prezența unei dificultăți oarecare, poate să-și găsească o ieșire ideală în *absurd*. Complacerea în absurd redeschide omului regatul misterios în care trăiesc copiii".

Asemenea tuturor operelor majore aparținînd literaturii absurdului, istoria Alicei poate fi — și a fost — considerată fie ca o vastă parabolă a condiției umane, fie ca o țesătură de simboluri și alegorii, ca o scriere inițiatică, indicînd un itinerariu spiritual, ori un simplu joc al imaginației. Walter de la Mare descoperea în cărțile lui Lewis Carroll logica, rigoarea franceză a poeziei lui Mallarmé. Totodată, afirma că *Wonderland* e o carte absurdă scrisă pentru copii, fără să fie cîtuși de puțin copilărească. Exegetul scrupulos și pasionat, Martin Gardner, așază această operă — în ce privește sensurile ei cifrate — alături de *Biblie* și de epopeile homerice. Pentru Harry Morgan Ayres, Lewis Carroll e un mare scolast, iar opera sa reprezintă o sumă a experiențelor umane, o cale urmată de un căutător de adevăr. Elizabeth Sewell vede în povestirile acestea o capodoperă a literaturii absurdului, în care infinitul spațiului, timpului și sentimentului e anihilat prin goana după exactitate, cifre, unități de măsură, jocuri de cuvinte. În sfîrșit, opinia unui copil de șase ani, Greville Macdonald, după ce i s-a citit povestea „Alicei în Țara Minunilor" : „Ar trebui să fie 60.000 de cărți ca asta" [21].

Asupra interpretării pe care autorul însuși o dădea textelor sale, lămuritoare este o scrisoare a lui Lewis Carroll către un corespondent al său american, în care scriitorul pretinde că își explică una din opere, poemul *The Hunting of the Snark* : „În ce privește semnificația acestui Snark — scrie el — mi-e teamă că n-am vrut să spun decît niște inepții ! În orice caz, vedeți, cuvintele nu semnifică doar

ceea ce avem intenţia să exprimăm atunci cînd le întrebuinţăm : astfel că semnificaţia unei cărţi trebuie — în mod cert — să depăşească intenţiile autorului. Prin urmare, accept cu plăcere orice semnificaţie satisfăcătoare care i se poate da cărţii mele şi sînt gata să-i atribui acea semnificaţie" [22]. Toţi literaţii absurdului vor fi gata să iscălească aceste rînduri. Literatura şi-a pierdut, pentru ei, sensul univoc. Or, echivocurile intenţionale ale creatorului provoacă o multiplicitate a reflectărilor şi a interpretărilor posibile. Opera de artă devine un labirint de oglinzi. Creaţia „absurzilor" este o experienţă labirintică.

Într-un asemenea labirint interior, austerul *„deacon"*, profesor de matematici la Universitatea din Oxford se întîlneşte cu Alfred Jarry şi Christian Morgenstern, cu Kafka, Beckett şi Urmuz.

2. *Alfred Jarry*

În seara zilei de 10 decembrie 1896, la *Théâtre de l'Oeuvre* din Paris s-a reprezentat *Ubu Roi (Ubu Rege)*, comedie dramatică în cinci acte de Alfred Jarry. Pusă în scenă de Lugné-Poe, directorul teatrului, cu decoruri şi măşti desenate de Pierre Bonnard, Toulouse-Lautrec, Édouard Vuillard, Paul Sérusier şi de autor, piesa a stîrnit un scandal amintind celebra seară *Hernani*. O zi mai tîrziu, Antoine nota : „Seară de bătălie-n toată legea" [23].

Pentru teatrul lui Lugné-Poe, care în acea stagiune 1896—1897 se deschidea cu *Peer Gynt* şi cu piesa lui Jarry, aceasta din urmă a însemnat un eşec. Dar scandalul îi făcea cunoscuţi în lumea pariziană pe Ubu, „un tip de fantoşă extravagantă şi ciudată" [24] — cum îl defineşte acelaşi Antoine — şi pe creatorul său, pe nu mai puţin extravagantul Alfred Jarry. Ne-au rămas cîteva portrete ale acestuia din urmă, desenate de prietenii săi : Rachilde, Jean Saltas, Ambroise Vollard, Laurent Tailhade. Ele coincid în trăsăturile esenţiale. Autorul lui Ubu era el însuşi o făptură *făurită*, suficient de factice pentru a apare celor din jurul său drept un manechin. „Un fel de găgăuţă straniu, cu faţa pudrată, cu ochii de tăciune, cu părul lins ca o scufă

de moleschin..., mestecînd cu un efort vizibil fiecare silabă" — astfel îl prezintă André Gide în *Les Faux-Monnayeurs (Falsificatorii de bani)* [25]. Extravaganţele sale sînt cele ale unui dandy care a depăşit estetismul condiţiei sale, care continuă să fie un afectat („totul la Jarry mirosea a afectare" — adaugă Gide), dar fără să se ia pe sine în serios. Logomahia la care se deda cu intemperanţă, limbajul pe care şi-l făurise are caracterul jocurilor unui copil care nu se mulţumeşte să fabuleze tot timpul, ci îşi creează chiar expresia proprie verbală a fabulaţiei sale, o limbă a sa. Un ins care continuă să rămînă, dincolo de pragurile adolescenţei şi maturităţii, *copilul precoce* care a fost. Apollinaire va vedea într-însul „personificarea unui fluviu, un fluviu tînăr fără barbă, în haine ude de înecat" [26].

Inteligenţa şi erudiţia lui Jarry sînt cele ale unui şcolar eminent care îşi cunoaşte foarte bine clasicii şi îi devorează pe moderni. Aristofan, Rabelais, Shakespeare sînt marii preferaţi. Imitarea lor se oferă ca un prim pretext încercărilor proprii literare ale elevului. Imitaţia înseamnă repetiţie şi repetiţia îndeamnă fie la tristul epigonism, fie la vesela parodie. Jarry, copil, a ales calea din urmă. Dar parodia implică detaşarea ironică, lucida conştiinţă a unei non-identităţi cu cele exprimate, ca şi cu eul care se exprimă. Jarry este, ca toţi ironiştii, un sentimental care-şi ascunde, îşi ignoră ori îşi alungă afectele prea umane. Cu o afectată indiferenţă, istoriseşte cele mai mari orori, fabulează continuu. Geniu oral se complace în proiectarea ficţiunilor, de la minciunile inocente (are — istoriseşte el — un turn în Laval care-şi roteşte temelia, făcînd în o sută de ani o rotaţie completă), pînă la marile năzdrăvănii ale ciclurilor *Ubu*. Căci jocurile predilecte ale acestui copil sînt cele verbale. Cînd îi istoriseşte lui Apollinaire despre turnul său care se roteşte, acesta observă că toată povestea se întemeiază pe un joc de cuvinte *(tour* în limba franceză înseamnă totodată *turn* şi *rotire)*. Aceste jocuri nu sînt întotdeauna de ordin semantic ; ele au însă întotdeauna semnificaţia subsidiară a unor farse logice. „Ca un savant ori ca un copil, el se amuza pur şi simplu să descopere — între priveliştile cele mai deosebite în aparenţă — o infinitate de

raporturi indiscernabile pentru cei de rînd, identităţi surprinzătoare fie chiar şi în asonanţele verbale, în ciocnirea culorilor, a datelor, în corespondenţele etimologice. Se hrănea cu logică. A murit din pricina asta" [27]. Aceste observaţii ale unui prieten, Fagus, sînt revelatoare pentru un pol al personalităţii autentice şi fictive, în acelaşi timp, a lui Alfred Jarry. Fagus apropie această victimă a logicii de unele victime ale absolutului — dacă le putem numi astfel [28]. Dar nu este întemeiată afirmaţia sa privitoare la *seriozitatea* lui Jarry care — ca un savant ori ca un Mallarmé — ar fi trăit „în absolut". Mult mai aproape de adevăr este un alt amic, fost coleg de clasă, al lui Jarry, Gandilhon Gens-d'Armes, care vorbeşte despre refuzul deliberat al acestuia de a lua vreodată ceva în serios. Un studiu despre fizionomia spirituală şi literară a acestui mim s-ar putea intitula : Jarry sau Antiabsolutul.

Absurdul nu îngăduie credinţa într-un absolut, ori măcar apetitul unui absolut. Apetenţa unei transcendenţe la literaţii moderni ai absurdului este, întotdeauna, echivalentă cu un început de denegare ori de contestare a absurdului. Niciodată pe de-a-ntregul *el însuşi,* Jarry refuza absolutul unei valori, absolutizarea vreunei atitudini. El asimila totul — „pînă la maimuţăreală", cum spunea amicul său Alfred Vallette [29], dar nu se identifica în întregime cu nimic. De aici marea sa disponibilitate ludică, umoarea continuu jucăuşă, existenţa ironică pe care o duce ca toţi marii nihilişti. Ca şi aceştia, el nu poate rezista fascinaţiei acelui substitut abstract de absolut care este logica. Dar nu *aderă* la o logică, ci consecvent cu sine, mimînd logica, o împinge *ad absurdum.* Acelaşi amic, Fagus, care greşea văzînd în Jarry un căutător de absolut, observa cum acesta, în conversaţia sa, „împingea logica, la fel ca şi în cărţile lui, pînă la consecinţa ei firească : absurdul" [30].

Acel „ca şi în cărţile lui", formulă pe care o foloseşte Fagus, nu este doar o simplă apropiere a literaturii scrise de Jarry de plăsmuirile sale orale. Omul Jarry *s-a făcut* pe sine, oarecum, prin ficţiunile sale. El şi-a compus un personaj nu numai proiectîndu-l pe hîrtie, ci luînd o mască, folosind o costumaţie, adoptînd o mimică şi o gesticulaţie —

inclusiv o manieră de a se exprima. Rachilde, marea sa prietenă, va evoca în amintirile ei „acest personaj straniu, care-şi juca lui însuşi comedia unei existenţe literare dusă pînă la absurd...“ [31]. De fapt, afectarea (de loc în stilul dandy al lui Baudelaire), dragostea de artificiu, de teatral, ca şi sarabanda cuvintelor la care se dedă Jarry atunci cînd se află în faţa *altora,* vocea sacadată, gesturile sale de păpuşă automată, mecanică, totul denunţă într-însul *marioneta umană,* personajul de Guignol care a creat şi a fost creat la rîndul său de făptura pe care a proiectat-o, de Ubu.

Mărturiile contemporanilor, ale acelora care au participat la seara lui *Ubu rege,* din 10 decembrie 1896, sînt elocvente : „Alfred Jarry — spune printre alţii Rachilde — a dispărut aproape sub masca oribilă a fantoşei lui“ [32]. În realitate, procesul de osmoză între Jarry şi Ubu este mai complex. Gesturile ca şi vorbele scriitorului nu constituie doar o imitaţie a personajului făurit, o „mască fatală“ ce i s-ar fi lipit pe faţă. Fraza lui Albert Thibaudet, după care Jarry a devenit Ubu căci toţi îl îmbrînceau în pielea eroului său, el fiind „literalmente descreierisit de dom' Ubu, adică dom' Ubu i-a vîrît în cap propriul creier“ [33], este scrisă, fără îndoială, în spirit ubuesc, dar nu exprimă întreg adevărul referitor la raporturile dintre Jarry şi creatura sa. Atunci cînd Lugné-Poe i-a dat indicaţii lui Firmin Gémier privitor la interpretarea rolului Ubu, l-a sfătuit să adopte chiar felul de a vorbi — accentuînd exagerat unele silabe — al lui Jarry. Jarry şi Ubu s-au creat aşadar unul pe altul.

După o mărturisire făcută de Jarry lui Rachilde, aceste ticuri verbale ar fi provenit dintr-un obicei de şcolar care-şi repetă lecţiile automat. Dar întreg Ubu poartă amprenta copilăriei. Se ştie că straniul personaj s-a născut în atmosfera unei clase de liceu. Un profesor de fizică de la liceul din Rennes, domnul Hébert pe care elevii l-au poreclit P. H. sau Père Heb, Eb, Ebé, Ebon, Ebonce, Ebouille, personificînd, în ochii lor — cum va spune Jarry mai tîrziu — „tot grotescul de pe lume“, este la originea acelei farse şcoleşti care conţine *in nuce* întreaga Ubuadă. Charles Chassé va contesta, în *Les Sources de Ubu Roi,* paternitatea lui Alfred Jarry asupra acestei piese, atribuind-o lui Charles

Morin care, împreună cu fratele său, elevi ai liceului din Rennes, ar fi scris-o în 1885. Se pare că, într-adevăr, încă înainte de înscrierea lui Jarry la acel liceu, domnul Hébert, profesorul de fizică, stîrnise verva umoristic-satirică a şcolarilor. Un întreg folclor al lui Père Heb se crease, printre piese fiind *Les Polonais*, în care P. H. ajunge rege al Poloniei. Dar, în octombrie 1888, Alfred Jarry se înscrie în clasa a patra a liceului din Rennes. Între 10 şi 15 ani compusese o serie de comedii în versuri şi în proză, farse al căror titlu anunţă titlul textelor dadaiste de mai tîrziu: *Le Paraplui-Seringue du Docteur Thanatos, Roupias Tête-de-Seiche, Un Cours de Bidasse, Les Antiaclastes* etc. Ia cunoştinţă, prin Henri Morin de textul *Polonezilor*, pe care-l transformă într-o comedie, un fel de *Ur-Ubu Rege*, pe care copiii o reprezintă în podul casei Morin apoi, în 1890, în apartamentul familiei Jarry, unde e interpretată de marionetele lor, mai exact ale unui *Théâtre des Phynances* organizat de ei [34]. P. H. se dovedeşte însă o sursă bogată de inspiraţie. Jarry compune în aceiaşi ani — 1889—1891 — *Onésime ou les Tribulations de Priou* care va deveni, mai tîrziu, *Les Cornes de P. H.* sau *Les Polièdres*. Dacă *Les Polonais* duce direct la *Ubu Roi*, *Onésime* este o primă versiune a lui *Ubu Cocu* (ce va apare postum, în 1944, la Geneva). P. H. va deveni Père Ubu, gesta şcolărească transformîndu-se treptat în antipiesele cunoscute, după stabilirea lui Jarry la Paris. Împreună cu colegii săi de la cursul de Retorică Superioară al liceului Henri IV, reorganizează acel *Théâtre des Phynances* din Rennes şi interpretează cele două cicluri. Cîteva fragmente juxtapuse *(L'Autoclète,* fragmente din *Ubu Cocu)* obţin, sub titlul *Guignol,* un premiu, fiind publicate — la 28 aprilie 1893 — în *L'Écho de Paris littéraire illustré*. În anul următor, *Ubu Roi* e prezentat cercului de la *Mercure de France,* unde Jarry se bucură de simpatia directorului revistei, Alfred Vallette, şi al soţiei sale, Rachilde. Ubu începe să fie cunoscut la Paris. Apare fragmentar în *Mercure de France* şi în *Livre d'Art* (revistă condusă de Paul Fort). Nu mai e decît un pas pînă la apariţia în public, pînă la scandalul din 10 decembrie 1896, de la *Théâtre de l'Oeuvre* şi, apoi, la ediţia facsimil autografă din 1897. În fond, Ubu,

în care Albert Thibaudet va vedea „bulgărul de nea al unui vacarm școlar“ [35], a crescut, a devenit o farsă enormă fără să părăsească natura sa inițială, de creație a geniului infantil.

S-a insistat însă prea mult, asupra acestui caracter *copilăresc* al creației lui Jarry. Caustic, Paul Léautaud notează în *Jurnalul* său *literar*: „...*Ubu rege* este o operă de elevi de liceu, scrisă la liceu, ca să ridiculizeze un profesor“ [36]. Mai judicios, plin de simpatie pentru opera lui Jarry, Thibaudet vorbește despre acel „bulgăre de nea“, ca despre „o creație copilărească, spontană, indefinită, și al cărei sîmbure real (Profesorul H...) crește adunînd totul în cale, devine nu numai un rege al Poloniei, ci o planetă, o lume“ [37]. În sfîrșit, ironic, Jules Renard menționează în *Jurnalul* său că: „Alfred Jarry ar fi scris *Ubu rege* la treisprezece ani, ca toată lumea“ [38].

E puțin probabil ca orice copil de treisprezece ani să fie în stare să compună un *Ubu*. Tot astfel, nu se poate afirma — cu siguranța cu care o face Thibaudet — că această operă nu se putea naște decît într-un creier de copil. E adevărat că Alfred Jarry, mai mult chiar decît Lewis Carroll ori Christian Morgenstern, păstrează în el un copil care nu vrea să moară. Dar *infantilismul* acestor scriitori este (în mod diferit la fiecare din acești *precursori ai absurdului*) doar o condiție care permite deschiderea spiritului lor spre un univers care nu are într-însul nimic specific infantil. Astfel, chiar și acele ticuri sau mici manii personale ale lui Jarry, pe care el însuși le atribuia automatismelor școlarului, își aveau, de fapt, originea într-un sindrom al mecanismului. „Totul era mașinal la el — observa foarte judicios Rachilde — și n-avea altă pretenție decît să se impună lumii în calitate de mașină bine reglată“ [39]. Obsesia centrală a spiritului lui Jarry este aceea a *marionetei*. Faptul că a proiectat o imensă fantoșă care a ajutat să-l stăpînească — asemeni destinului unui ucenic vrăjitor care a declanșat obscure puteri pe care nu le-a mai putut stăpîni — se datorește acestei structuri și nu unor împrejurări întîmplătoare din copilărie. Copilul Jarry a putut avea intuiția genială a acestei fantoșe grotești. Dar numai artistul matur a fost în

stare să-l *inventeze* pe Ubu, construindu-l și proiectîndu-l într-un univers al violenței absurde. Caricatura unui profesor caraghios devine astfel figura unui monstru, într-una din primele farse tragice ale literaturii moderne, într-o comedie a comediei.

Desigur, gluma școlărească, umorul specific al colegienilor poate fi recunoscut în piesele lui Jarry și, îndeosebi, în primele lor versiuni. Astfel, *Onésime ou les Tribulations de Priou,* publicată postum [40], piesă care e la originea lui *Ubu Cocu,* este (asemenea unor *soties* medievale, ca și a unor capitole din istoriile lui *Gargantua și Pantagruel)* plină de aluzii la viața școlară. Preoții-profesori, Frații școlilor creștine, Frère Tiberge și Frère Pimor sînt personajele ridiculizate, cu cazuistica lor morală (Priou îl întreabă pe fratele Pimor dacă e permis să copiezi la scris). Comicul unor expuneri savante din această piesă amintește umorul stîrnit de erudiția pedantă din lumea lui Rabelais. P. H. spune, în *Onésime* despre Priou : „Creierul lui e vătămat, fără-ndoială, la circumvoluțiunea lui Broca în care e situată facultatea trăncăniținii. Această circumvoluție e a 3-a circumvoluție frontală pe stînga cum intri. Întrebați la portar..." [41]. Dar, dincolo de aceste inocente jocuri ale umorului școlăresc (sfîntul *Onésime* este „patronul gimnaziștilor căzuți"), piesa anunță grotescul violent al lui Ubu. P. H. are, deja, ieșiri tiranice. Este ajutat de acoliții săi, *les palotins,* bravii „țepeluși", care sînt gata oricînd să ucidă din joacă. „O să șovăiți la ucis rentieri" — îi îndeamnă P. H. — „jandarmicoarnele lor !" Ubu se naște din zgomot și furie.

În figura acestei teribile marionete se suprapun și se combină trăsături aparținînd mai multor „caractere" guignolești, ca și unor personalități istorice cunoscute, precum și unor tipuri sociale bine determinate. Astfel Polichinelle se întîlnește cu Punch și cu Karaghioz, dar și cu domnul Thiers ori cu marele inchizitor Torquemada. În sfîrșit, Ubu apare și ca o ciudată sinteză „alchimică" a burghezului, a mitocanului, cu elemente aparținînd unui portret al anarhistului. Domnul Thiers se aliază într-însul cu onorabilul Vaillant.

În *Les Paralipomènes d'Ubu,* articol pregătitor al premierei lui *Ubu Roi,* Jarry își prezintă creatura : „Dintre cele

trei suflete pe care le distinge Platon : capul, inima şi burdihanul, numai acesta din urmă nu este embrionar în el" [42]. Capul e rudimentar. Lui Père Ubu i se aruncă necontenit în obraz — îndeosebi de către Mère Ubu, soţia lui — stupiditatea sa. De asemenea, inima e inexistentă. Nici un afect, nici un patos, doar emoţii elementare : teamă pînă la panică, din orice fleac, şi mînie pînă la un extaz al furiei, pentru orice fleac. „Burdihanul" *(la gidouille)* este, într-adevăr, partea cea mai bine dezvoltată a acestei ciudate făpturi. Lăcomie, desfrînare, mînie, totul purcede sau trece — la Ubu — prin stomac. Jarry, comentîndu-şi creatura, remarca o dată că Ubu vorbeşte necontenit despre trei lucruri care sînt întotdeauna „paralele" în spiritul său : *„la physique"* care este natura opusă artei, obtuzitatea, lipsa de înţelegere contrară eforturilor intelectului, conformismul refuzînd îndrăzneala invenţiei, *„la phynance"* care înseamnă onorurile, satisfacţiile, şi *„merdre"*, cuvîntul-cheie folosit de Ubu în orice împrejurare ca o formulă magică. Père Ubu este mare „maestru al Finanţelor". Obsesia acestor *„phynances"* e evidentă. Cupiditatea este primul viciu al personajului. Bulimic feroce, el ar vrea să îngurgiteze lumea întreagă, să preschimbe totul în Burdihanul său. De altfel, ca şi Panurge care descoperă cu uimire în pîntecul lui Pantagruel o întreagă lume, tot astfel în „Burdihania" lui dom' Ubu găsim un întreg cosmos de sine stătător.

În *Ubu Roi*, Père Ubu, ex-rege al Aragonului, mare magistru al Finanţelor este ispitit de consoarta lui, Mère Ubu, care-i propune să-l ucidă pe Venceslav, regele Poloniei pentru a-şi augmenta la nesfîrşit averile, a mînca mereu caltaboş şi a avea trăsuri la scară. Într-o Polonie de fantezie (*Nicăieri*, însemnînd, după Jarry, *Pretutindeni* şi, înainte de toate, ţara în care te afli) dom' Ubu devine rege printr-o conspiraţie grotescă în care îşi trădează laşitatea, josnicia. Nu s-a observat că *Ubu rege* e într-un sens o parodie a tragediei exemplare, a lui *Oedip rege*. Un Oedip ori, mai exact, un Macbeth ridicol. I se aruncă necontenit în faţă — ca într-o adevărată comedie a ororilor — toate tarele. Laş, trădător, stupid, leneş, informa creatură se revelează extrem de rezistentă. Căci Ubu e lacom, sîngeros, şiret, gata oricînd, fie să ucidă, fie să se roage la toţi sfinţii. „Sînt dispus să mă fac

sfînt, vreau s-ajung episcop şi să-mi văz numele în calendar" — declară o dată. Dar adevărata sa natură este aceea a unui Guignol-tiran, crud, avar şi prudent prin poltronerie. Fantoşă grotescă, abjectă („nici om, nici fiară, nici întru totul demon, fantomă, şi marionetă" — cum o defineşte Fagus [43]), Ubu pare o întrupare a tiraniei. Într-un secol în care mitul napoleonian a înflăcărat generaţii de tineri, în care filonul cezarismului poate fi urmărit, pe plan literar, de la Rastignac la Raskolnikov, prin Julien Sorel, Ubu este un Napoleon rizibil. Se pare că Jarry a făcut, mental, o apropiere între eroul său şi personajul imperial. Acvila primului imperiu apare în chiar etimologia pe care o dă numelui Ubu. Firește, este vorba de o etimologie fantezist-parodică. După Jarry (în *Les Paralipomènes d'Ubu*), Ubu ar fi deformarea („cu un plus de eternitate") a numelui prototipului său: „Ybex" care înseamnă Vulturul. Enormitatea însăşi a personajului indică o înrudire cu marele împărat. Monstru grotesc, de un egoism feroce, izbucnind în furii delirante, necunoscînd nici o valoare, existînd dincolo de bunurile care pot da satisfacţie poftelor elementare, Ubu reprezintă o umanitate primitivă în stare paroxistică. Un imperialism al insului pendulînd între o animalitate subumană şi o demonie extraumană. Corespondenţele bestiale ale personajului sînt indicate chiar de Jarry. „Dacă seamănă cu un animal, faţa lui e mai ales porcină, nasul asemănător cu maxilarul superior al crocodilului iar ansamblul cuirasei de carton îl face să fie pe de-a-ntregul fratele animalului marin cel mai oribil din punct de vedere estetic, limula" [44].

Acel *merdre*, cuvîntul fulminant cu care se deschide *Ubu Roi*, aparţine unui strat mai profund chiar decît *„physica"* ori *„phynansele"*. *Merdre* este o deviză, un semnal de atac, o sentinţă. Ca şi *„physica"* şi *„phynansele"*, dă expresie unui patos al instinctualului. O retorică primitivă foloseşte asemenea vocabule jaculatorii. Dar *merdre* nu e o simplă interjecţie a exasperării, ci e o formulă suprem disprețuitoare, o armă, un instrument necesar într-o universală descoperire. Valori, forme constituite, sentimente, totul e insidios vizat prin acest cuvînt. Folosindu-l, dom' Ubu procedează la o voioasă

degradare, o reducere a tuturor celor ce sînt la mai puţin decît *neantul* (concept nobil opus uneori absolutului), la *nimicul* sordid şi josnic.

În textul prezentării lui *Ubu Roi* din programul de sală al spectacolului, Jarry îşi judecă astfel personajul: „Dom' Ubu este o fiinţă josnică, drept care ne seamănă (în partea de jos) tuturor" [45]. Această *josnicie* a sa este, aşadar, echivalentul unei josnicii etern umane. Dar, *fiinţa josnică* nu e identică doar cu fiinţa primitivă sau cu făptura degradată. Desigur, Ubu e omul instinctelor şi al viciilor. „Josnicia" sa derivă însă dintr-o legătură cu *puterile de jos*; e o demonie absurdă. Père Ubu reprezintă nu numai existenţa anti-axiologică, ci chiar şi pe cea antinaturală. Făptura care parodiază printr-o folosire ironică termenul *physique*, se constituie pe sine ca un adversar al *physis*-ului. Ubu este o fiinţă *antiphysică*. Demonul său (amintindu-l pe acela al unor eroi ai lui Gogol, identificat cu demonul eternei meschinării umane) atacă *Creaţia* nu în *Creatorul* ei — după chipul tradiţional al lui Lucifer — ci în *Creatură*. Antinatural, dom' Ubu este o anticreatură.

Nu-i repugnă subversiunea, descompunerea, distrugerea sistematică: „Cu sistemul ăsta fac avere la iuţeală, omor toată lumea şi-mi iau tălpăşiţa" [46]. Accesoriile „tehnice" ale lui dom' Ubu, întreg arsenalul său demonic constituie un instrumentar grotesc al distrugerii sistematice: „bastonul fydic", „ţepeluşii exploziví", „calul phynanciar", „foarfeca de unechi", „cosorul de fizionomie", „cîrligul de nobili", „revolverul phynanciar", „telefuguţa de phynanse", ca şi „burdihanul", „prescurul", „marea lumînaştere verde" şi îndeosebi „Maşina-de-descreierisit". Jarry — mai mult decît Lewis Carroll ori Christian Morgenstern, şi ei obsedaţi ai violenţei — se complace în zugrăvirea „deliciilor" cruzimii omeneşti. Prin asasinatele oarecum interesate („Cine te opreşte să măcelăreşti toată familia şi să le iei locul?" [47] — îl îndeamnă Madam Ubu pe soţul ei) Ubu se aseamănă cu tiranii uzurpatori din teatrul elisabetan. Dar el nu se mulţumeşte să ucidă regele, ci înfiinţează „trapa" în care aruncă pe rînd nobili, magistraţi, prelaţi, funcţionari, artişti, ţărani, pe toată lumea. Vinovaţii sînt ucişi împreună cu nevinovaţii. „Trapa" în-

seamnă o hecatombă. „Ia, hai, toată lumea treci la trapă“ [48]. Ca un nihilist perfect, Ubu prepară şi încearcă să ducă la bun sfîrşit o apocalipsă, o judecată din urmă a omenirii. Dar, nihilistul vrea doar *anularea* vieţii. Ubu, sadic, savurează torturile. Ameninţările, ordinele sale sînt cele ale unui marchiz de Sade care gustă suferinţele victimelor sale fie şi numai *rostite* de el. Programul torturilor pe care le imaginează, de pildă, pentru consoarta sa este grotesc. Chinurile imaginate devin comice prin chiar excesul lor : „torsiunea nîrtiţii, smulgerea perilor, împlîntarea căpeţelului de lemn în urechi, extracţia creierului prin călcîie, belirea posteriorului, rezecţia parţială sau chiar totală a măduvei spinale..., fără să uităm incizia băşicii plutitoare şi, finalmente, marea descăpăţînare modernizată a sfîntului Ioan Botezătorul...“[49]. Toate aceste suplicii culminează în „Marea Descreierisire“, în marele mecanism ubuesc de dezumanizare. Maşina-de-descreierisit pe care o imaginează Jarry-Ubu este o apoteoză negativă, parodică, a civilizaţiei. *La chanson du decervelage — Cîntecul descreierisirii* — intonat, formidabil, în cor, după Thibaudet, de întreaga redacţie de la *Mercure de France,* pe imperiala unui omnibus în mers — este imnul, plin de un umor macabru al „cetăţeanului modern“, de fapt al unui cirac anarhist al iacobinilor.

„Uite maşina, vezi cum omoară,
Creierii vezi, uite-i cum zboară,
Vezi rentierii cum se-nfioară !“

Actele cele mai *fireşti,* pentru Père Ubu, sînt a „uccide“, a trage în ţeapă, a „tăia unechile“ şi a „descreierisi“. În zadar Conştiinţa sa — personaj care stă mai tot timpul închis într-o valiză, învăluit în pînze de păianjen — se revoltă împotriva tuturor acestor crime. În zadar Achras, omul intelectului, cercetătorul pasionat al „Poliedrelor“ socoteşte absurde toate vărsările de sînge pe care Ubu le ordonă, le plăsmuieşte (*Ubu Cocu,* I, 6). Conştiinţa însăşi e folosită împotriva studiosului Achras, şi Ţepeluşii *(palotins),* fideli lui Ubu, îşi pot vedea în voie de sinistrele îndeletniciri.

Epigraful lui Jarry-Ubu la piesa *Ubu enchaîné* conţine teza distrugerii universale: „Cornuburţii *(cornegidouille)*, nimic nu vom demola dacă nu demolăm şi ruinele!" [50]. Declaraţii asemănătoare pot fi întîlnite la predecesorii lui Jarry, posedaţii revoltei universale fără obiect, Rimbaud şi Lautréamont. Dar Ubu nu e un revoltat. Dimpotrivă. El e o întruchipare a conformismului. Furiile sale, ieşirile sîngeroase sînt cele ale unei fantoşe impotente, agitate — prin compensaţie — la extrem. Revolta este a lui Jarry? Nici părintele lui Ubu nu propovăduieşte distrugerea ca pe o răsturnare a valorilor, o nimicire a opresiunilor, ci ca pe o universală *joacă* a răsturnărilor. Lumea întoarsă — motivul baroc al răsturnărilor — apare la acest exasperat excentric sub chipul lumii care trebuie întoarsă pe dos, *pour voir*. Desigur, ideea — tipică secolului al XIX-lea — a unei universale lupte biologice pentru existenţă domină viziunea lui Jarry. Peste tot se dă o luptă „de-nfuriaţi şi devoraţi, da-nfuriaţii au mîncat şi-au devorat complect devoraţii..."[51]. Mitul violenţei pe care pare să-l propună Ubu este, în fond, un mit al universalei devorări. Căci în sinea lui, el este doar *„la gidouille"* — burdihanul. Cînd apare înăuntrul propriului său pîntec — în *Ubu Cocu* — el poate declara: „...sînt sufletul Burdihanului." Esenţa sa este reductibilă la această *gidouille*. De aceea, Soliman, sultanul, descoperind în Père Ubu pe fratele său, se fereşte să-i destăinuie această identitate deoarece se teme că s-ar instala în imperiul său şi l-ar devora în scurt timp (*Ubu enchaîné*, V, 6). Monstrul bulimic nu este, aşadar, un revoltat, ci un supraom grotesc, un tiran cu apetituri de zmeu. „Încep să constat — declară el o dată — cum că burdihania mea e mai mare decît tot pămîntul şi mai vrednică decît oricînd să mă ocup de ea. De-acu' înainte pe ea am s-o slujesc" [52].

Ubu rămîne tiranul hulpav, păstrîndu-şi enormul său burdihan chiar şi atunci cînd, pierzînd regalitatea, alege sclavia. Înlocuind armele şi instrumentele regelui cu cele ale sclavului (mătura de sclav, cîrligul de sclav, cutia de vacs de sclav, şorţul de sclav etc.), propunîndu-şi să lucreze pentru trecători, el nu face decît să aplice perfid preceptele unei nietzscheene *Sklavenmoral*. Nu mai vrea să comande căci aşa

i se va da şi mai multă ascultare. Va fereca oamenii în cătuşele serviciilor sale, de fiecare clipă. „Voi servi fără milă!" îşi promite el, şi dă mai departe ordine, printr-un automatism al violenţei care funcţionează la fel în ipostaza regalităţii lui Ubu, ca şi în aceea a lui Ubu sclav: „Ucideţi, descreierisiţi!"[53] În toate ipostazele sale (chiar şi în cea ridicolă de încornorat în *Ubu Cocu)* el rămîne Tiranul. Tiranie derizorie, absurdă, ce nu-şi ascunde scopurile şi mijloacele ci, dimpotrivă, le etalează cu satisfacţie. Ea pare, de altfel, mai puţin odioasă decît falsa libertate a ipocriţilor liberalismului. *Ubu enchaîné* este o reprezentare parodică a democraţiei liberale burgheze. „Avînd în vedere — declară dom' Ubu — că sîntem în Franţa, ţara-n care libertatea e egală cu fraternitatea, care nu-i comparabilă decît cu egalitatea pe care-o are legalitatea (...) ţinînd seama că nu e totuna şi egal că sînt egal cu toată lumea, fiindcă pîn' la urmă tot eu o să omor toată lumea, am să mă fac sclav, madam Ubu"[54]. Ubu se vrea pe sine sclav într-un stat al „cetăţenilor liberi", după cum în monarhia autoritară a unei Polonii de fantezie s-a voit pe sine rege. Dialectica sclavie-libertate e rezolvată de el mereu în acelaşi chip: prin tiranie.

Paradoxul sclaviei tiranice, soluţia născocită de Ubu este nucleul unei ample parabole absurde în *Ubu enchaîné*. În utopica Franţă a libertăţilor nemăsurate, „cetăţenii-liberi" fac, sub conducerea unui caporal, exerciţii individuale de insubordonare. Indisciplina oarbă e pentru ei lege. „...Sîntem liberi să facem ce vrem, chiar să ne şi supunem, să mergem unde-avem chef, chiar la închisoare!"[55] De altfel, închisoarea va deveni un punct de atracţie pentru aceşti cetăţeni care nu uită nici o clipă că „obligaţia" lor e să fie liberi. Exerciţiile lor de libertate, rebelarea lor in corpore sau individual, libertatea pe care şi-o iau de a executa „chiar ceea ce se ordonă" le dă apetitul lanţurilor, al temniţei. Demonic-genialul Ubu şi-a făcut din sclavie o sursă de cîştig („Mă îmbogăţesc şi eu ...ca de obicei. Îmi văd de treaba mea de sclav"), care se teme că într-o zi se va trezi liber, fără escortă, fără onoruri, fiind silit să aibă singur grijă de tot ce are nevoie, e stăpîn în închisoarea în care „cetăţenii-liberi" l-au azvîrlit. Libertatea sclavului ajunge să fie rîvnită de toţi „cetăţenii liberi" care

dau buzna în temniţe, îi izgonesc pe puşcăriaşi şi le iau locul. Temnicerii înşişi se revoltă şi vor să fie închişi, ferecaţi în lanţuri : „Trăiască sclavia ! — Ne-am săturat ! Vrem să fim şi noi sclavi !“ [56]. În lumea răsturnată a sclaviei şi tiraniei ce se ascund sub numele libertăţii, însemnele sclaviei şi cele ale regalităţii sînt identice.

Evident, *Ubu enchaîné* nu este doar o satiră a falselor libertăţi burgheze. Jarry nu e adeptul exprimării directe, a negaţiilor clare sau a poziţiilor bine definite. Raisonneur al actelor soţului, Mère Ubu îl judecă pe acesta : „Halal de proiectele tale de sclavie ! Ai vrut să le văcsuieşti ăstora picioarele şi-acu-ţi pupă ei mîinile !“ [57] Nimeni nu mai vrea să-i fie stăpîn. În setea dementă a lanţurilor pe care o vădesc „cetăţenii-liberi“ se întrevede demisiunea de mai tîrziu a democraţiilor burgheze, a liberalismului, în faţa autoritarismelor fasciste. Acel „Vivat sclavia !“ pe care-l clamează întîi Ubu şi, după el, toţi „cetăţenii-liberi“, este formula obositilor libertăţii.

Dincolo de aluziile la o realitate existentă sau la posibile sisteme social-politice, piesele lui Jarry închipuie un *coşmar* al umanităţii. Viziune coşmardescă a unei maşini de tocat omenirea ce purcede dintr-un profund dispreţ pentru om. Desigur, Ubuada se apropie — în intenţionalitatea secretă a operei — de intenţia lui Lautréamont din *Chants de Maldoror,* de a înfăţişa o epopee a oamenilor care comit nenumărate acte stupide, menite să abrutizeze pe semenii lor. Dar, atacînd omul — „acest animal sălbatic“ (Lautréamont) — ca şi pe creatorul care a putut da naştere unei asemenea lumi vermiculare, Jarry nu cunoaşte limite, nici chiar cele impuse de o consecventă *voinţă a distrugerii.* Dacă Ubu rege tortura pentru mai marea sa glorie, Ubu sclav visează să fie plătit, conform unui tarif, pentru torturile ce le va administra — ca pe nişte servicii — victimelor sale. Atotputernicie — neputinţă, voinţă de putere — voinţă de sclavie, toate raporturile sînt echivoce, nu mai e nici o lege, ceea ce e sus nu e sus, ceea ce e jos nu e jos. Sîntem în imperiul arbitrarului absurd, al bunului plac absolut. Acesta e imperiul *paiaţei,* al lui Guignol, în fond al creaturii antinaturale.

În discursul pronunțat de Jarry la prima reprezentație a lui *Ubu Roi* el lăsa exegeților deplina libertate de a vedea în dom' Ubu orice aluzie, orice semnificație cu putință. Ubu, în care Catulle Mendès, cronicarul-apologet, descoperea aluzii la eterna imbecilitate umană, ca și la o nu mai puțin eternă desfrînare și lăcomie, un simbol al instinctelor care, dezlănțuite, duc spre tiranie, acest monstru dublat prin femela lui, voind să omoare toată lumea, să adune „phinansa" și s-o șteargă este, în fond, *manechinul* suprauman, sfidînd umanul — natură și cultură — e artificiul suprem, arta incorporată într-o marionetă oribil-burlescă. El e *mai mult* și *mai puțin* decît omul. Într-un univers desacralizat. Ubu joacă rolul unei divinități maligne, ce-și arogă puteri depline — „descreierisind", închizîndu-și ori spînzurîndu-și în voie conștiința — rolul unui demon stupid și șiret. Ca într-un coșmar metafizic în care o divinitate încorporată în cea mai grotescă din făpturile umane posibile s-ar complace în detracarea universului uman, această păpușă mecanică monstruoasă dezagregă mecanica universală. „Fiecărui secol — scria Fagus, prietenul lui Jarry — coșmarul pe care-l merită ; or acesta, într-adevăr n-ar fi îndrăznit să năzuiască la dantescul Satan, tricefal și trismegist. Bau-bau-Ubu, singurul potrivit, care-i decerne singurul infern adecvat, haznaua care scîrnăvește tot ce-atinge, care asasinează cu lovituri de mătură de latrină..." [58]

Marioneta mai-puțin-decît-umană se complace în degradarea umanului prin trivialitate. Gustul lui Jarry pentru cruditățile verbale, pentru scabros, pentru truculența scatologică sau oribilul burlesc, acel gust al dezgustului — cum ar spune Baudelaire — e un desfrîu al inteligenței mai curînd decît al sensibilității și — îndeosebi — un desfrîu verbal. Bineînțeles, mătura murdară din care gustînd invitații la festinul lui dom' Ubu cad otrăviți, meniul însuși al acestui ospăț, ca și atîtea bufonerii scabroase indică o înclinație estetică pe care comentatorii au interpretat-o ca un simptom de decadentism. Henri Clouard îl consideră pe Jarry — alături de Ghil și Tailhade — drept unul din „decadenții savanți" [59]. Dar gustul pentru vocabulele obscure și magnifice, confuzia limbajelor — mistic și erotic, sublim și scatologic, abstract și concret — ca și întreg haosul referințelor erudite, al reminiscențelor sa-

vante, ca și degradarea miturilor ori apelul la vrăjitoria cabalistică *(Cezar-Antechrist)*, la mituri caricaturale sînt semne ale apartenenței lui Jarry la o linie a acelor „desfrînați sublimi" — cum îi numește Apollinaire — a umaniștilor Renașterii care foloseau, uneori, în ore de voluptuoasă destindere, întreaga lor cultură, în proiectarea unor ficțiuni savant-burlești, sublim-grotești. Jarry este un urmaș al acelui Panormita care, în *Hermaphroditus* unea elemente de cultură clasică cu pornografia.

Printre titlurile lui Père Ubu, repetate adeseori în piesele lui Jarry și enumerate în totalitatea lor în acel *Privilège* scris pentru *Le Jardin des Ronces*, pastișă a *Privilegiului* emis de Henric al II-lea, în 1550, pentru *Pantagruel*, se menționează și distincția sa academică : „doctor în patafizică". Patafizica personajului este siguranța sa dogmatică în a dizerta *de omni re scibili*, de a disputa — cum recunoaște Jarry — „uneori în mod competent, la fel, cu dragă inimă în mod absurd, dar și în acest din urmă caz, potrivit unei logici cu atît mai irefutabile cu cît este cea a unui nebun sau a unui ramolit" [60]. Patafizica este însuși absurdul devenit disciplină, „știință" ori „filosofie". Ubu citează un text (fals, evident) din Seneca, pentru a dovedi caracterul filosofic al patafizicii : *„Non cum vacaveris, pataphysicandum est*, a spus Seneca" [61]. Evident, patafizica e o parodie a cunoașterii umane, a oricărei discipline savante. Dar, urmașii lui Ubu care au înființat acel *Collège de Pataphysique* au înțeles prea bine că parodia nu este doar un agnostic refuz al cunoașterii, ci e o cunoaștere negativă, un fel de ocultism umoristic, o antiștiință [62]. Jarry, el însuși, avea o bizară erudiție pe care o utiliza ironic. Umorul său este savant, umor de *clerc* care se amuză să proiecteze tipuri de savanți ce-și consacră viața — ca și Achras în *Ubu Cocu* — unui studiu absurd : moravurile poliedrelor. Achras le cultivă, aceste poliedre fac pui la șase săptămîni etc. Ubu împletește sublimul cercetărilor pure, cu grotescul savantlîcului absurd, în clipele sale de meditație : „Lăsați-ne să medităm, sfera este forma perfectă, soarele este astrul perfect... Sfera este forma îngerilor. Nu-i este dat omului să fie decît un înger neisprăvit. Mai perfect decît cilindrul, mai puțin perfect decît sfera, din butoi ra-

diază corpul hiperfizic. Noi, sunet izomorf, sîntem frumos" [63]. Estetica lui Jarry, în intenţia ei secretă se revelează într-o asemenea declaraţie, plină de o hiperbolică jactanţă, a lui Ubu. În *L'Amour en visites,* după ce Barbapoux proclamă iconoclast : „lucrători sacrilegi, să azvîrlim în umed şi în beznă simbolurile filosofiei şi ale zeilor antici", indicînd ca o justificare a unei arte nihiliste, închinate dezagregării, posibilitatea de a fecunda prin ea solul uman : „În mîinile noastre magice, umedul şi bezna se revarsă-n libaţii fecundînd pămîntul..." [64], Ubu îşi expune — într-un stil oracular — estetica sa. Preceptele acestei estetici derivă din dubla parodie a egocentrismului artistic şi a estetismului ca un cult al frumosului : „Omul orbit se-nclină la Frumuseţea noastră, inconştientă reflectare a sufletului nostru de-nţelept. Şi toţi se cade, respectuoşi, tămîie să ne ardă la picioare". Dar Ubu, necontenit înconjurat de duşmani, incitaţi de august-grotesca-i formă, vede „Icoana" artistică ameninţată de „gnomii ascunşi în hăuri fără nume". Declaraţiile anterioare ale lui Barbapoux, adeptul artei-sacrilegiu, a artei negatoare („prin arta noastră fără pereche, spurcarea e glorificată" [65]) sînt refulate de Ubu. Sacrilegiul, spurcarea prin artă nu reprezintă decît un estetism *à rebours.* Jarry-Ubu e prea conştient de impotenţa unei estetici a simbolului ca şi a negării simbolului prin „spurcare". Formula estetică pe care o propune Ubu — în pledoaria sa amfigurică — este aceea a unei taumaturgii a artei prin înfăţişarea răului artistic. În scena citată din *L'Amour en visites,* el recurge la imagistica biblică pentru a exprima resorbirea „spurcăciunii" prin înfăţişarea ei. Patafizica lui Père Ubu nu mai e doar o ştiinţă universală *de omni re scibili,* ci devine o posibilă estetică a *catharsis*-ului prin închipuirea magic-redemptoare a răului. „Căci, prin ştiinţa noastră, le vom substitui pe marii Şerpi-de-Aramă pe care i-am creat, sugaci de Spurcăciune..." În cele din urmă, Ubu alungă agenţii „spurcăciunii" prin chiar înfăţişarea chipurilor lor.

Aristotelicei *catharsis* prin frică şi milă, Jarry îi substituie o purificare prin rîs. Acest om care a proclamat marea demolare — pînă şi a ruinelor — a vizat exclusiv mai marea glorie a teatrului. Apollinaire a observat preabine că acţiunile lui cele mai extravagante, năzdrăvăniile lui nu erau, în

realitate, decît literatură. „În fond, era tare în literatură şi numai în asta“ [66]. El a urmărit, conştient de riscurile, de dificultăţile întreprinderii, o resurecţie a artei dramatice, pledînd — în *Douze arguments sur le théâtre* — pentru un „teatru abstract“. Abstracţia rezidă, înainte de toate, în eliminarea patosului. Jarry îi cunoaşte pe Christian-Dietrich Grabe (*Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung*, o traduce sub titlul *Les Silènes* şi o joacă la *Théâtre des Pantins*), pe dramaturgii elisabetani (la care admiră lipsa de emfază), pe Ibsen şi Strindberg (pe care îi aprobă pentru modalitatea antipatetică şi lipsa de iluzionism a teatrului lor). Atunci cînd propune un „teatru abstract“, îşi extrage exemplele din Marlowe şi Shakespeare. După părerea lui, nu e „onorabil“ să construieşti piese istorice ; dramaturgul trebuie să reprezinte aspecte umane tragice, caractere eterne. Cele trei texte care constituie manifestele teatrului lui Jarry — *Douze arguments sur le théâtre, De l'inutilité du théâtre au théâtre* şi *Questions de théâtre* — cu toată alura lor de frondă împotriva teatrului constituit, existent, sînt, în esenţă, luări de atitudine *pentru teatrul clasic* [67]. „Dramaturgul, ca orice artist, caută adevărul, dar adevăruri sînt mai multe. Şi cum primele adevăruri deslușite au fost recunoscute drept false, e de presupus că teatrul din ultimii ani a descoperit sau a creat, ceea ce e totuna, mai multe puncte noi ale eternităţii. Şi cînd n-a descoperit, a regăsit şi a reînţeles anticul“ [68]. A redescoperi şi a înţelege din nou antichitatea este însă condiţia de bază a oricărei creaţii *clasice*. Departe de a viza, cum afirmă Thibaudet, un „parateatru“, Jarry intenţionează să recreeze marele teatru al celor din vechime. De aici, reintroducerea măştilor pentru care pledează insistent pe lîngă Lugné-Poe. Masca rigidă permite închipuirea arhetipurilor caracteriale eterne. Ca şi Baudelaire care-şi declară, o dată, ura împotriva mişcării ce deplasează liniile, Jarry abhoră mişcările mimice. Masca trebuie să se reducă la cîteva tipuri fundamentale. Tot astfel, decorul teatrului pe care-l preconizează autorul lui Ubu se cuvine să fie „heraldic“. Tendinţa sa antinaturalistă îl determină să adopte decorul stilizat, esenţializat, acţionînd prin sugestia simbolică. Masca şi decorul heraldic (Jarry recurge la pancartele din teatrul lui Shake-

speare) nu sînt substitute ale naturii ci *artefacta,* înlocuiri ale firescului prin artificiul contrafirii, ale mișcării prin imobilitatea entităților eterne. Actorul își va „compune" capul și întreg corpul, masca sa avînd caracterul unei „efigii" a personajului. E adevărat că, adoptînd masca, Jarry se apropie de modelele adevărate (mai imediate decît cele ale teatrului antic) care au alimentat vîna comică într-însul : comicul trist al clovnului englez și comicul macabru al unui dans al morților. Măști impersonale, decoruri „heraldice" (scena desenată într-o tentă unică, personajele trecînd ca niște armonice pe acest cîmp de blazon), „accentul" sau „vocea" specială, „făcută" a actorilor, grupurile reprezentate printr-un singur om, totul indică propensiunea lui Jarry spre sinteză și abstracție. În *Les Paralipomènes d'Ubu,* dramaturgul face o aluzie — pe care trebuie să o înțelegem parțial ironică — la „principiul de sinteză pe care copilul creator îl găsește în profesorii lui" [69]. Teatrul lui Jarry purcede dintr-o voință de abstracție și se adresează spiritului respectiv la abstracție al unei elite. Teatrul pentru Jarry nu e serbare, nici lecție, nici petrecere, ci act pur, *întru totul* creație, gest al unui *homo artifex.*

Din Artificiu se naște marioneta. Guignol este arta întrupată. Atunci cînd apare în *Ubu sur la butte* (reducție în două acte a lui *Ubu Roi,* reprezentată în 1901 la *Guignol des 4-z Arts),* salută Arta ca pe o veche cunoștință ori o rudă apropiată. Jarry care spunea adeseori — cum va mărturisi și Eugen Ionescu, mai tîrziu — că s-a plictisit întotdeauna la teatru, a preferat din totdeauna (respectiv, din timpul jocurilor copilăriei, al Teatrului phynanselor) marionetele, actorilor. Putem spune că masca, vocea modificată, artificializată, decorul heraldic, toate modalitățile scenice ale noului teatru „abstract" propus de Jarry reflectă doar tendința reducerii umanului la marionetă. Dramaturgul preferă făptura mecanică, animată artificios pentru că reprezintă pentru el *creatura* deplină asupra căreia are puteri suverane. „Numai marionetele, cărora le ești stăpîn, suveran și Creator — căci ni se pare indispensabil să le fi construit singur — numai ele traduc, pasiv și rudimentar, ceea ce este schema exactității, gîndurile noastre" [70]. În indicațiile de regie pe care le dă lui

Lugné-Poe, Jarry insistă asupra caracterului *guignol* al lui Ubu. Rachilde intuise intenţiile prietenului ei, atunci cînd îi propunea lui Lugné-Poe să-şi lege actorii de frizele teatrului cu funii pentru ca să pară cît mai asemănători marionetelor. În *Conférence sur les pantins* (ţinută la cercul *La libre esthétique* din Bruxelles), marionetele sînt prezentate de Jarry ca un „popor micuţ cu totul aparte", pe care a avut ocazia să-l cerceteze în numeroase călătorii. Ca un nou Gulliver, el descoperă acest Liliput, sau mai exact, ca un nou Swift (cu umorul căruia, propria sa *vis comica* avea atîtea contingenţe) creează un Liliput imaginar.

Un Liliput avînd un caracter schematic-absurd. Fapta umană — gest, cuvînt, relaţii — este demontată, resorturile amestecate, rearticulate anapoda. Aceasta chiar la nivelul structurilor lingvistice elementare. Ubu se enervează şi bîlbîie metatetic : *„Ji lou tue..."* („Astă me omor" — în traducerea lui Romulus Vulpescu) sau *„Ji l'on mets"* („Zduc pu el la turbincă...") La nivelul sintagmelor, abundă expresiile, calcurile parodice, nonsensurile care anunţă aforistica absurdă a Avangardei (Dada, suprarealism) şi, mai tîrziu, a teatrului unui Eugen Ionescu. *Ubu enchaîné* e o înşiruire de situaţii dramatice absurde : Ubu se vrea sclav, domină în temniţi, poliţai salahori demolează casa oamenilor „respectabili" pentru a lărgi închisoarea, „cetăţenii liberi" sparg temniţa pentru a se instala în ea. Parodie absurdă a Marii revoluţii franceze (luarea Bastiliei etc.) ca şi parodie a mitului napoleonian în *Ubu Roi?* Se poate formula o asemenea presupunere. Dar, cum am arătat, viziunea lui Jarry depăşeşte aceea a satirei strict delimitate la un fapt istoric. Din sfere ce depăşesc istoria, dintr-o zoologie funambulescă, animale groteşti invadează universul lui Ubu. În *Ubu Cocu,* acesta devine (prin relaţia adulterină a consoartei sale) părintele unui „vampir-arheopterix şi ihtiornis cu numeroase însuşiri de cheiroptere, leporide, rapace, palmipede, pahiderme şi porcine". Ca şi scrierile lui Lewis Carroll ori Christian Morgenstern, textele lui Jarry revelează prezenţa unei obsesii o zoologicului.

Incongruenţele constituie sursa principală a umorului absurd. Calambururile sînt modul elementar al manifestării acestui umor. În finalul lui *Ubu Roi,* ex-regele Poloniei na-

vighează prin mările Nordului. „Mare pîclișită și inospitalieră — exclamă el — ce scalzi țara botezată Germania, astfel numită deoarece locuitorii sînt toți veri gemeni din același germen" (în original: *„...sont tous çousins germains"*) [70]. Alteori, comicul derivă dintr-o incongruență în raporturile dintre membrii discursului. De pildă Ubu își interpelează consoarta: „Urîtă mai ești astăzi madam Ubu! Fiindcă avem musafiri?" [71]. Absurdul e prezent necontenit în limbajul personajelor. Ubu remarcă cu satisfacție că vasul în care înaintează face „cel puțin un milion de noduri pe oră și ce au bun nodurile astea e că, odată făcute, nu se mai desfac" [72]. Dar comicul la Jarry se degajă, de cele mai multe ori, din excesele verbale ale sîngerosului rege Ubu, ca și din cele ale încornoratului „magistru al phynanselor". În *Ubu înlănțuit,* sclavul doctor în patafizică a dobîndit o oarecare înțelepciune care îl face să recunoască ambiguitatea grotesc-terifiantă a spuselor sale. „Acum am dobîndit — spune el — mai multă experiență și băgăm de seamă cum că ce-i făcea pe copii să rîdă (cînd era «rege», *n.n.)* riscă să bage-n sperieți persoanele-n toată firea" [73]. Aceasta nu-l va face însă să renunțe la unele din violentele sale eructații verbale. Umorul macabru al personajului este un amestec de umor savant și de glumă trivială.

Între făpturile lui Jarry, comunicarea are loc, în ciuda absurdității discursului. Haosul logicii, al cuvintelor, denunță vidul sufletesc al eroilor între care relațiile se stabilesc, paradoxal, prin articulații lingvistice ce acoperă realitatea unui univers dezarticulat ca și confuzia valorilor. Satira absurdă divulgă lașitatea, cupiditatea, delirul proprietății, egoismul feroce, trivialitatea, hipertrofia burghezului. Răul în această parodie a tiraniei s-a instalat în *Verb* și de-acolo regizează crimele unui univers absurd.

Este, oare, opera lui Jarry (prezent prin Ubuada sa și nu prin *Vie et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien,* care abundă în nonsensuri, prin *Les minutes de Sable Mémorial,* ori prin *César-Antéchrist* în care sinistrul dom' Ubu are o scurtă apariție) importantă prin ceea ce anunță, sau prin ceea ce reprezintă în sine? Asemenea lui Mallarmé, deși atît de diferit de acesta, Alfred Jarry este atins de un morb secret

care îl sterilizează. Prietenul său Fagus vorbea, în legătură cu el, despre o „neputință datorită atotputinței“ [74], despre limba pe care o mînuia cu măiestria unei mașini perfecte. Dar verva unui mare verbal s-ar fi pierdut în gol dacă el n-ar fi creat un „caracter“ (în sensul *Caracterelor* lui La Bruyère). Un caracter monstruos, produs al unei fantezii extravagante și brutale, caricatură feroce a imbecilității și a diverselor vicii, imagine a absurdității agresive. Ubu care s-a instalat ferm, ca o realitate literară, în universul ficțiunii moderne (asemenea unui Don Quijote), a fost, oare, făurit de o minte tulbure? Luciditatea creatorului Jarry nu a fost, se pare, prea mult afectată de maladiile omului Jarry. E adevărat că fantasmagoria ubuescă și, îndeosebi, distorsiunile lexicale din textele Ubu ar putea să pară simptomatice pentru un sindrom psihopatologic. Dar scriitori care au fost afectați de similare tulburări psihice s-au supus rigorilor unei înalte conștiințe creatoare. Ca și Jarry, mai mult poate decît acesta, Flaubert a fost un suferind. Dacă Jarry nu suportă comparația cu autorul *Doamnei Bovary,* aceasta e pentru că Ubu a păstrat într-însul prea mult caracterul ludic al unei creații infantile. El nu este, desigur, *doar* joc, dar rămîne (ca și Alice în *Alice's Adventures in Wonderland,* ca și Oaia din lună în *Galgenlieder*) o făptură ludică. Thibaudet a remarcat, foarte judicios, că între Flaubert-copil, autor al unei bufonade, *Holteiul,* și copilul Jarry, reprezentînd la *Théâtre des Phynances, Les Polonais* și alte piese, este o asemănare izbitoare. Dar în timp ce Holteiul a evoluat devenind domnul Homais și Bouvard ori Pécuchet, ur-Ubu a devenit Ubu dar nu l-a putut depăși. „Flaubert a văzut că bulgărele de nea care este arta copilăriei, este și copilăria artei. A înțeles maturitatea artei ca prezența unui bloc de marmură și, începînd cu *Doamna Bovary,* a atacat acest bloc...“ [75].

Cu toate că este o făptură emanată dintr-o imaginație jucăușă, Ubu pune necontenit universul întreg în discuție și, înainte de toate, universul dramatic. El a devenit unul din eroii privilegiați ai teatrului modern, o făptură paroxistică care a răsturnat multe convenții ale scenei, după ce s-a instalat acolo. Ca atare, el e precursorul acelui „teatru al absurdu-

lui" pe care-l vedem apărînd după cel de-al doilea război mondial. Dar, încă în primii ani de agitație ai avangardei dadaiste și mai apoi suprarealiste, Jarry a apărut ca un precursor. În 1928, Rachilde publică *Alfred Jarry ou le surmâle des lettres* unde îl prezintă ca pe autorul celor „mai absurde formule ale vremii", ca pe „precursorul tuturor bufonilor literari de astăzi" care, „în ciuda realei lui valori literare, a fost prima victimă căzută jertfă nebuniei furioase a celor ce vor noul, noul pînă la absurd, și chiar pînă la neputința absurdului" — fiind astfel, „fondatorul școlii pe care am s-o numesc, în lipsă de altă expresie mai tehnică, *școala demonilor absurdului*" [76].

Influența lui Jarry asupra lui Apollinaire din *Mamelles de Tirésias* este incontestabilă. Dar, îndeosebi, teatrul de marionete a suferit înrîurirea lui Ubu. Astfel, P. A. Birot (*Sarountala,* 1919, dramă pentru marionete) și Henri Streutz (*Théâtre de Hans Pipp,* guignoladă 1923) îl recunosc ca pe un părinte al marionetelor lor. Dada și suprarealismul se revendică de la „magistrul phynanselor" (de exemplu, Benjamin Peret în *Grand jeu).* Se pot găsi numeroase corespondențe între farsele tragice ale lui Jarry și textele lui Urmuz. Ubu anunță, apoi, umorul absurd al pieselor lui Eugen Ionescu. Celebrul orologiu cu bătaia căruia se deschide *Cîntăreața chelă,* provine din *Ubu Cocu* în care Prayou, ducînd mîna la cordonul soneriei de la ușa lui dom' Ubu, aude o suită de douăzeci și cinci de dangăte de clopot mare, care îl asurzesc și durează în tot timpul scenei. Am putea găsi o indicație pentru *Les Chaises* în aceste cuvinte ale lui Ubu către consoarta lui, cu care alcătuiește o pereche ce anunță cuplul bătrînilor soți din piesa lui Eugen Ionescu: „Madam Ubu, uită-te pe fereastră să vezi dacă ne vin invitații" [77]. Mai trebuie să adaugăm că bicicleta lui Jarry anunță bicicletele delabrate din universul lui Samuel Beckett?

Dincolo de toate patentele de absurdă noblețe ale personajului creat de Jarry — avînd în vedere rezistența sa la acțiunea corozivă a timpului și prezența sa activă în lumea literelor — putem afirma, pe urmele lui Catulle Mendès: „Dom' Ubu există!" [78].

3. *Christian Morgenstern*

„Ce se poate spune despre o viaţă cînd e privită din afară? Absolut nimic." [79] Christian Morgenstern se gîndea fără îndoială la propria sa viaţă — văzută de alţii, neînţeleasă în ultima ei esenţă — atunci cînd scria aceste cuvinte. Ca şi Lewis Carroll, cu care seamănă în anumite privinţe, ca şi Kafka, el pare să ascundă o taină. Mai disimulat chiar decît aceştia, are vocaţia experienţelor absconse, a ocultismului, a misticii. Dar, bizară dedublare a naturii, în acelaşi timp — asemenea altor literaţi ai absurdului — e un *homo ludens,* un om al jocului.

Conştient de ambivalenţele naturii sale, Morgenstern nota în *Stufen,* file de jurnal personal în care consemna treptele înaintării sale spirituale: „Vreţi să ştiţi unde e locul meu? Pretutindeni unde se dă o luptă" [80]. Fireşte, nu e vorba de un caracter belicos. Luptele la care făcea aluzie scriitorul sînt mai curînd o proiecţie a conflictelor sale interne în care s-a complăcut, asemenea lui Franz Kafka. De aceea, el putea mărturisi: „Am doar un singur duşman adevărat pe pămînt, şi acesta sînt eu însumi" [81].

Însăşi opera sa e *dublă.* Ca şi Lewis Carroll care unea în sine dubla personalitate a diaconului-profesor de matematici cu aceea a scriitorului fantezist, viaţa spirituală a lui Christian Morgenstern e o bizară unire a gravităţii cu frivolitatea. Cum se pot împăca în constituţia spiritului său, propensiunea mistică cu cea ludică? E un om al ambivalenţelor — ca mai toţi literaţii moderni care au dat lupta cu absurdul. O viaţă întreagă, Morgenstern a căutat, cu o înverşunare germanică, răspunsuri la întrebările ultime ale existenţei: care este rostul vieţii, ce este moartea, dacă există sau nu o transcendenţă? El a devenit discipolul fidel al mai multor dascăli. Friedrich Kayssler, Schopenhauer, Nietzsche, Paul de Lagarde, Tolstoi, Dostoievski şi, la 35 ani, *Evanghelia* lui Ioan i-au oferit, pe rînd, un izvor pentru meditaţiile sale şi un îndreptar în viaţă. Ajuns la acel *mezzo del camin di nostra vita,* putea spune, vorbind despre sine într-o notiţă autobiografică: „natura şi omul i se păreau cu totul spiritualizate" [82]. Şi, totuşi, această *spiritualizare* nu era totală. Abia acum îl întîlneşte pe Rudolf

Steiner, profetul şi patriarhul antroposofiei, cel care îi va fi supremul mentor în itinerariul său spiritual.

Fervoarea lui Christian Morgenstern pentru persoana şi tezele lui Rudolf Steiner, propovăduitorul *clairvoyance*-ei se datoreşte înclinaţiei sale spre ocultism. Dar poetul descoperea în vederile maestrului de la Dornach o justificare, o explicitare a propriilor sale viziuni. Viziuni bizare, fără îndoială, întemeiate pe o presupusă experienţă, avînd toate un nucleu originar aparent real. Astfel, în seria cugetărilor adunate în ciclul *Stufen (Treptele)* descoperim observaţii ale unui naturalist romantic nu lipsit de ironie : „Trăim cu toţii pe fundul oceanului (pe fundul oceanului aerian)" [83]. După Morgenstern, gîndirea face un zgomot perceptibil prin instrumente fine. Dar ce instrument poate fi mai fin decît urechea unui poet aplecat să asculte şi să transcrie cuvintele „Doamnei de ceaţă" către „Corbul Ralf" ? Elevul lui Rudolf Steiner, exersîndu-se în „clarviziune", se întreabă dacă pămîntul nu e luminat pe dinăuntru. Natura (iarba, pădurile de brad, poienile sînt amintite de Morgenstern) ne oferă o „voluptate pură". Ea ne prezintă un continuum vital ce nu poate fi distrus decît dinafară. Singur omul, „făptură ambiguă", se poate distruge pe sine, dinăuntru. De aceea : „natura este profund consolatoare (*„tieftröstlich"*), întrucît ea este o lume care doarme, o lume care doarme fără vise. Ea nu simte nici bucurie, nici durere şi totuşi trăieşte în faţa noastră şi pentru noi o viaţă plină de înţelepciune, frumuseţe şi bunătate" [84].

Dar acelaşi om care se lasă cuprins de bizare fervori spiritualist-ocultiste, care îşi exprimă trăirile extatice într-o poezie mistică lipsită de autentică valoare poetică (volumul *Einkehr* — 1910 — vădind influenţa lui Rudolf Steiner şi a *Evangheliilor)* devine cu adevărat el însuşi, *tel qu'en lui-même,* în creaţia sa poetic-ironică, liric-umoristică, în divertismentele sale din *Galgenlieder (Cîntece de spînzurătoare)* (1905) ca şi în ciclurile subsecvente : *Palmström* (1910), *Gingganz* (1911) şi *Palma Kunkel* (publicată postum în 1916).

„Ironia mea — mărturisea o dată Christian Morgenstern — este la fel de naivă ca şi patosul meu. Sînt capabil să spun ironic lucruri incredibile, fără nici o urmă de frivolitate..." [85] Poetul — spirit dedublat — era perfect conştient că ironia

sa e naivă ca și patosul său. Dar este posibilă o astfel de *conștiință a naivității?* De fapt, atît ironia, cît și entuziasmul său erau trăiri ambivalente în care naivitate și conștiință reflexivă erau asociate. Numai astfel ne putem explica fervorile spirituale ale lui Morgenstern, naivitatea cu care *crede* în viziunile „clarvăzătorului" Rudolf Steiner. Tot astfel, poezia sa din *Galgenberg*, de o rafinată naivitate, ne apare în adevărata ei lumină, ca un joc conștient. Poetul *știe* că într-însul un copil *naiv* vrea să se joace.

Universul lui Christian Morgenstern, poetul *Cîntecelor de spînzurătoare* se aseamănă, întrucîtva, cu acela al lui Paul Klee, genialul pictor și grafician pe care, fără îndoială, l-a inspirat. Înainte de toate, pentru Klee ca și pentru Morgenstern, obiectele sînt pretexte pentru imaginație. Poetul declară o dată că pe el orice obiect îl interesează ca „un obiect pictural" [86]. Altă dată, observă că descinde dintr-o stirpe de pictori și că „trebuie să trăiască prăbușirea naturii ca pe aceea a unei *imagini*" [87]. Dar primatul imaginii nu înseamnă refuzul realului. Ca și Paul Klee care — în *Jurnalul* său — face celebra remarcă privitoare la arta care nu reproduce vizibilul, ci îl face vizibil, tot astfel Christian Morgenstern observă că n-a avut niciodată „o fantezie care să nu fie legată printr-un cordon ombilical — chiar ascuns — de realitate" [88]. Dacă urmărim, pe de altă parte, titlurile umoristice pe care Paul Klee le dădea acuarelelor sau desenelor sale (ca de pildă : *Lei, luați seama la ei*) observăm că ele ar putea să derive din poezia lui Morgenstern. Într-adevăr, partea cea mai autentică a operei poetului și pictorului, deopotrivă, pare să constituie o invitație la modalitatea esențială a creației lor : *jocul*. „În orice om autentic e ascuns un copil care vrea să se joace". Această frază, pe care Morgenstern a împrumutat-o veneratului său maestru, Friedrich Nietzsche, este înscrisă, ca un epigraf, pe frontispiciul *Cîntecelor de spînzurătoare*. Copilul ascuns în Christian Morgenstern n-a așteptat însă îngăduința ca și îndemnul marelui său dascăl pentru a se juca. Ca și Lewis Carroll, el este prin constituția sa un *homo ludens*. Într-o notiță autobiografică, autorul lui *Palmström* mărturisea : „...jocul înseamnă pentru mine un mic capitol însorit al vieții" [89]. Într-o zi, aflînd că s-a deschis o

expoziție de jucării meșterite de amatori, din bețigașe, dopuri și alte deșeuri, se declară fericit : „...*mir lacht das Herz*“ — „Îmi rîde inima“ — spune el, văzînd „spiritul la lucru“ [90]. Căci nu poate să sufere jucăriile costisitoare, mecanice, fabricate în serie. *Cîntecele de spînzurătoare* sînt un fel de *joacă de-a...* Și, înainte de toate, o joacă de-a cuvintele. Jocul dovedește prezența spiritului care vivifică, despre care știm că suflă, ca și inspirația, unde vrea : *spiritus flat ubi vult.* În mod paradoxal, Spiritul Poeziei n-a pogorît peste lirica mistică a lui Morgenstern ; el a coborît, în schimb, din plin peste lirica sa umoristică. În sensul celor declarate de Diavolul din *Doktor Faustus,* al lui Thomas Mann, către genialul muzician Adrian Leverkühn, am putea să atribuim unei secrete acțiuni demonice eșecul elanurilor mistic-poetice, în creația lui Morgenstern, ca și reușita celor subversiv-poetice. Un Asmodeu care domină fantezia poetului e un demon jucăuș, fertil în născocirea celor mai diverse jucării. Poeziile lui Morgenstern sînt, înainte de toate, jocuri de cuvinte. Dar ele ar avea doar valoarea unor simple calambururi, dacă pozna verbală n-ar deveni la el, cum vom vedea, un joc de-a *moartea și resurecția cuvîntului.*

De altfel, Morgenstern folosea conștient ceea ce am putea numi *modalitatea ludică* a verbului poetic. După el, creatorul este un om care se joacă. Evident, înțelegea jocul drept un mod superior de a *face* ceva *ex nihilo.* Parafrazînd textul lui Nietzsche, el arată (în prefața la cea de-a 16-a ediție, din 1913, a *Cîntecelor de spînzurătoare) :* „În fiecare om e ascuns un copil, sau, cu alte cuvinte un instinct al plăsmuirii... Acesta năzuiește să participe prin joc *(mit-spielen),* să participe prin creație *(mit-schaffen),* să nu fie doar un simplu contemplator uimit. Căci acest copil în om este creatorul nemuritor dintr-însul“ [91].

Dedat plăcerilor spiritului, studios și meditativ, Christian Morgenstern este un creator care se apleacă asupra propriei sale creații cu ochii esteticianului-filosof. Elevul lui Schopenhauer, al lui Nietzsche nu putea să-și definească lirica decît printr-o formulă filosofică : „*Die Galgenpoesie ist ein Stück Weltanschauung*“ — „poezia spînzurătorii e un fragment dintr-o viziune asupra lumii“ [92]. Stranie viziune care presu-

pune o ironie atotcorozivă. Nimic nu mai poate fi respectat din perspectiva spînzurătorii ; nici o valoare nu mai rămîne fermă, totul se răstoarnă. Descriind modul în care au apărut „poemele spînzurătorii", Morgenstern proiectează o parabolă. Desigur, el nu aminteşte nimic despre „Clubul Spînzuraţilor" din care făcea parte, club în care se organizau serate, petreceri, ceremonii macabru-umoristice. La aceste întruniri lugubre şi comice totodată, membrii clubului şi invitaţii lor se mascau în lilieci, schelete, călăi, iar spînzurătoarea era emblema cea mai curentă. De asemenea, nu spune nimic despre intenţiile sale satirice : *Cîntecele de spînzurătoare* conţin parodia spiritului „decadent" al unor conventicule artistice. În numeroase „cîntece" se pot recunoaşte versiunile burleşti ale unor poeme simboliste ori aparţinînd curentului „crepuscularilor". Astfel : *Das Gebet, Das Mondschaf, Der Tanz, Nein !, Der Kork* etc. Dar poetul preferă să prezinte originea *Cîntecelor de spînzurătoare* printr-o parabolă absurdă. Opt regi veseli — istoriseşte el — au un colocviu. „Lumea e fără sare ; să mergem după sare...", opinează unul. Al şaptelea socoteşte că „noul" pe care-l caută este „Subteranul... Stîngul, Dreptul, Intermediarul, Nocturnul, Patrulaterul, Absurdul pe cele trei laturi ale Raţionalului". Iar calea spre acest absurd o indică tot cel de-al şaptelea rege : „Crucea cu un braţ fără cap, cu baza deasupra unghiului..." Aşadar, spînzurătoarea. Absurdul sub înfăţişarea umorului macabru. Dar „poezia spînzurătorii" este — după Morgenstern — expresia unei „libertăţi lipsite de scrupule" [93]. Libertatea faţă de tot ce e aparent inamovibil, faţă de tot ce e inevitabil, fatal, lege a naturii, destin absurd. Astfel, aceasta devine o satiră a demnităţilor inamovibile, a inerţiei celor pe care Sartre îi va numi *„les sérieux"*, a existenţelor neautentice, a oamenilor trăind într-o *Gehäuse* — o cochilie existenţială — ca să folosim un termen heideggerian. În poezia-manifest, *Galgenberg* (*Eşafod*, în trad. Ninei Cassian), Morgenstern declară intenţia agresivă a „fîrtaţilor de streang" : „Tot ce-i neclintit serveşte deci, drept scop, batjocurii".

Evident, poetul e conştient că această batjocură nu e decît :

„Răzbunare de copil
Împotriva morgii seci"

dar şi o lecţie de viaţă :

„Pe de rost, viaţa, deci
Dacă ne pricepi, o ştii." [94]

Cine sînt aceşti *„Galgenbrüder"*, aceşti „fîrtaţi de streang", purtători de cuvînt ai poetului ? Într-un text, destul de pedant, în care poetul îşi explicitează intenţiile, el defineşte eroul său privilegiat drept „o treaptă intermediară, binecuvîntată, între om şi univers... De pe eşafod lumea se vede altfel, şi se văd alte lucruri..." [95] Dacă spînzuraţii lui Villon chemau la înţelegere şi iertare, „fîrtaţii de streang" ai lui Morgenstern sfidează lumea aceasta, o privesc de sus, văd dincolo de ea. Ei descoperă din perspectiva „spînzurătorii" absurdul, o absurditate grotesc-macabră (cf. *Cîntecul de solidaritate al fîrtaţilor de streang).* Cînd vorbeşte *serios,* teoretizîndu-şi viziunea lirică, poetul cade în cursa pedanteriei în care, cu ironică perspicacitate, îi vede căzînd pe alţii. Dovadă că era *el însuşi* mai degrabă în parodia gravităţii, în mimarea ei, decît în gravitatea însăşi. Astfel, jurnalul filosofic şi mistic, scris cu multă convingere, în care Morgenstern caută să-şi expună ideile pe temeiul unor experienţe intime este fad şi neconvingător, pe cînd comentariul pseudofilosofic pe care-l anexează la propriile sale poezii, drept parodie a exegezelor prea erudite, are un umor foarte autentic în savantlîcul său prefăcut. Acelaşi om, care-şi expune credinţele în reîncarnare, declară, purtînd o mască a gravităţii, că a scris o misivă pasională sobei sale care a înghiţit-o şi, drept răspuns, l-a încălzit două minute. Jocul acestui *homo ludens* e mult mai autentic, mai convingător decît elucubraţiile pseudomistice ale aceluiaşi în ipostaza unui *homo religiosus.* Nu ne mirăm căci îl vedem pe poetul — care nu mai era tînăr — recunoscînd : „Aş mai fi în stare să mă joc în pădure ca un copil" [96].

Deci, locul lui Christian Morgenstern, al acestui Puck germanic, al aceluia care şi-a împănat unele poezii cu teribile

comentarii, parodie a exegezelor filologic-filosofic-teologice, nu este — cu toate eforturile sale spirituale — printre cărturarii din Templu, ci printre vameşii populari, chiar puţin plebei. Îl vezi pe poet, într-o proiecţie ideală, aşezat în forfota făpturilor sale, faună funambulescă, grotesc-mitologică, printre fiinţele propuse de el naturii (şi acceptate de poezie, această a doua natură a noastră). În Paradisul (sau Infernul ?) imaginar al lui Morgenstern, Corbul Ralf stă lîngă o Nevăstuică estetică, Viermele cohabitează cu Scoica de care e îndrăgostit, Balenaba înfruntă inundaţia, Broasca-ţestostoasă, moartea, se aude cîntecul de noapte al peştelui, iar Ştiuca Sfîntului Anton — convertită la regim vegetarian şi la o viaţă morală — ucide vietăţile din lac prin excreţiunile ei pestilente. „Pe măsură ce îmbătrînesc — spunea Morgenstern — un cuvînt devine tot mai mult cuvîntul meu, mai presus de toate celelalte cuvinte : grotesc“ [97]. Mai mult, însă, decît grotescul, absurdul e prezent în creaţia acestui poet şi, îndeosebi în structura universului său fictiv.

Un univers absurd iscat, uneori, printr-un gest. *Doişpe-Unşpe* în poemul cu acest titlu (*Der Zwölf-Elf*), un personaj din mitologia personală a lui Morgenstern, ne aminteşte unele făpturi din „Ţara Minunilor“ a lui Lewis Carroll. Atunci cînd Zwölf-Elf îşi ridică mîna stîngă, se aude deodată clopotul bătînd miezul nopţii peste întreg ţinutul. Ca într-o noapte valpurgică începe un sabat al făpturilor de tot soiul : lacul ascultă cu gura căscată, apar şoareci de cîmp „exorcizaţi“, se arată Sofia fata Călăului, Oaia din lună (*Das Mondschaf* sau *Lunovis*) purcede spre înalta Judecată, Fîrtaţii de streang se clatină în vînt, două cîrtiţe încep să se sărute, Corbul Ralf ţipă înfricoşător „Cra ! Iată sfîrşitul ! Iată sfîrşitul !“ — pînă cînd apocalipsa grotesc-macabră se curmă, căci Doişpe-Unşpe coboară mîna stîngă şi întreg ţinutul cade iar în somnul cel mai adînc. Căderea în somn a Alicei, în opera lui Lewis Carroll, declanşa trecerea pe tărîmul oniric-absurd al „Ţării Minunilor“. La Franz Kafka, părăsirea *obişnuitului*, a cotidianului şi intrarea în *cealaltă* lume, a absurdului, se petrece în intervalul dintre noapte şi zi, în momentul de extremă incertitudine a *trezirii*. În poemul lui Christian Morgenstern momentul *trecerii* într-o altă

lume, absurdă, este miezul nopții, tradiționala oră a trezirii *umbrelor*. Căci universul absurdului în opera lui Morgenstern este populat de apariții, de făpturi fantomatice. Ca și Nasul, din povestirea lui Gogol, care circulă prin oraș într-o caleașcă spre disperarea unui consilier care recunoaște într-însul propriul său nas, Genunchiul solitar al unui ins căzut pe cîmpul de luptă colindă „buimac" prin lume în poezia lui Morgenstern *Das Knie*. Într-un alt poem *(Die Luft)*, Văzduhul cere să fie trimis în călătorie, la băi, pretinde lapte acru, pînă cînd i se face „un bun masaj de sunete". O apă (în *Das Wasser)* curge ani de-a rîndul fără să scoată o vorbă. Dacă ar grăi, ar rosti cuvinte ca bere, pîine, dor, credință, obișnuitele vorbe ale tribului uman. Morala fabulei : „Apa mea, dacă tăcea/ filosoafă rămînea". Peripețiile absurde abundă în *Der Walfafisch oder Das Überwasser* (trad. de Nina Cassian sub titlul *Balenaba și inundația)*. Apa crește, inundă satul, pînă cînd o balenabă miloasă, care deplînge sinistrul, înghite — ca într-o poveste pentru copii — totul. „Floarea de tapet" (într-un poem intitulat astfel) care înflorește „pe cei patru pereți" ai unei camere, poate fi urmărită — ca în vastul spațiu-șah din *Through the Looking-glass* al lui Lewis Carroll — doar „în pas de cal de șah". Insolitul e mereu prezent în aceste poeme, atașat obiectelor, gesturilor celor mai banale. Un gard de șipci îi servește unui arhitect preaingenios materia primă a unei construcții *(Der Lattenzaun)*. El scoate golurile dintre șipci și face din ele „o casă mare". Existență văzută în golurile ei, în neverosimil. Satiră a atotputerniciei, întrucîtva șarlatanesc-magice, a tehnicii. Dar, mai curînd, exercițiu al puterii verbului : cu cuvintele se poate face orice, socotește poetul. Scoți golurile, rămîne *nimicul*. Cu *nimicul* se poate construi un edificiu fictiv. Posibilitățile unei logici sofistice depășesc infinit de mult cele ale realului și ale unei logici întemeiate pe rigorile rațiunii. Ca și arhitectul, mag și escroc totodată, poetul este cel care poate îndrăzni orice. Lumea banală îi oferă nenumărate posibilități de inserțiune a insolitului. Pentru literații absurdului — de la Lewis Carroll la Eugen Ionescu — pretexte pentru evocarea insolitului se află pretutindeni. Dar, mai mult decît lumea realului cotidian, spațiul

verbal devine în această poezie un univers al miraculosului. Un univers nominalist. Într-o poezie închinată lunii *(Der Mond)*, satelitul apare ca un „substantiv curat nemțesc". Făpturi stranii născute din *numele* lor, a căror esență este pur nominală — ca acel *Nasobem*, animal ce „nu-i trecut în Brehm" — circulă prin lumea lui Morgenstern. Numele unor personaje le proiectează pe acestea pe un plan al ficțiunii, unde identitățile sînt altele decît pe planul real-istoric. Astfel, onorabilii fizicieni Réaumur, Celsius și Fahrenheit, părinți ai termometrului, devin istorice *nomina* ale unor *„Pretendenți la tron"*. Timpurile verbelor devin într-o altă poezie *(Unter Zeiten)* personaje reale ; perfectul și imperfectul beau împreună, mai-mult-ca-perfectul și viitorul sînt acuplate.

O obsesie a cuplului, tipică literaților absurdului (cf. Lewis Carroll, Franz Kafka, Samuel Beckett), poate fi remarcată în numeroase *Cîntece de spînzurătoare*. Poetul urmărește peripețiile a două paralele care aleargă alăturate, dar neatingîndu-se la infinit *(Die zwei Parallelen)*. Două rădăcini au o conversație deosebit de monotonă : „zice una : cric. Cealaltă : crac / Și asta toată ziua fac" *(Die zwei Wurzeln)*. Creaturile universului mitologic al lui Christian Morgenstern își au perechea lor, parodie a *dublului* romantic. Astfel în *Die zwei Turmuhren, Die beiden Esel, Die beiden Flaschen* etc. Cei doi termeni ai cuplului reprezintă — îndeobște — aspirația spre comunicare și neputința de a comunica. Cele două sticle ar fi gata să facă nuntă dar „nimeni nu purcede / urgent / pre ele să le copuleze".

Cuplurile incapabile să copuleze denunță singurătatea funciară a făpturilor din universul lui Morgenstern. Însingurare tipică a făpturilor în universul absurd. Ca și monadele din Wonderland sau din țara de „Dincolo de oglindă" a lui Lewis Carroll, ca și marii însinguraţi ai lui Kafka ori vocile monologînd în gol, fără să li se răspundă, din ficțiunile lui Beckett, tot astfel făpturile lui Morgenstern sînt închise în unicitatea condiției lor. Genunchiul rătăcește singur prin lume, Corbul Ralf (Cioroiul Pat în trad. Ninei Cassian) stă singur și tace pe piatra lui pînă cînd îl învăluie și-l duce cu ea Doamna de ceață. Oaia din lună care se crede „ochiul lumii, cel închis" este singură. Pe gheață, în noapte, un Sus-

pin visează un amor pătimaș. *Balansoarul pe terasa părăsită* mărturisește : „Sînt singuratec nespus..."

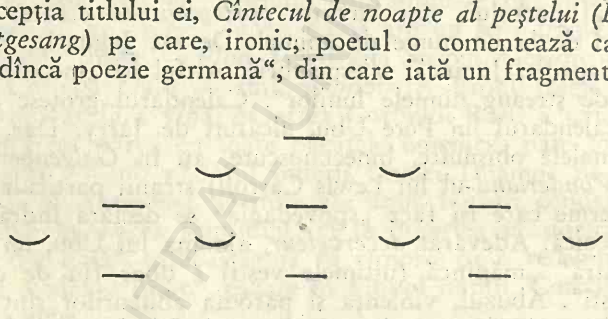
Singurătate tragică. E multă tristețe în aceste poezii hazlii. Nu e patetică, ci mai curînd grotescă, suferința care îi afectează pe „fîrtații de streang", căci „toți gem, se tem și se încovoaie", legănîndu-se în vînt, dans macabru ca acela al leșurilor din balada lui Villon. Nici țipătul oribil al „puiului de spînzurătoare" către Sofia, fata Călăului, nu e atît de cutremurător pe cît e de umoristic („Ochi n-am / De aia : i-a scos gaia !"). Umor macabru, desigur. Mult mai sincer patetice sînt, în schimb, suferințele solitarilor din universul lui Morgenstern, al făpturilor închise în bizareria lor naturală. Melancolia Balansoarului de pe terasa părăsită, suferințele Cămășii însingurate, peripețiile Genunchiului, jalea Suspinului care arde „cu flăcări prelungi" din dragoste pentru „fata lui dalbă", dragoste atît de înfocată încît topește zăpada sub el, Suspinul mistuindu-se de „nu-l mai văzu nimeni de atunci", acest patos are un sens tragic. Căci toate aceste ființe — Plod, Cucuvaie, Suspin, Genunchi, Cămașă, Corb și Oaie — sînt *nevinovate*. Eroul tragic e un mare vinovat fără vină. Moartea Corbului Ralf, a unui inocent încărcat parcă cu toate păcatele omenirii, pare tot atît de tragică — sub răsfățul puterii fatalei Doamne de ceață — ca și al Antigonei. Destine ale unor făpturi condamnate nu numai la marea solitudine, ci la moartea în singurătate. „Oaia din lună" care așteaptă în cîmpie, ca o redempțiune, „să vie avalanșa mare", moare în timpul nopții. Corbul Ralf piere la apus.

Scenele cele mai sîngeroase ne afectează doar ca tablourile de groază din teatrul de marionete. Ca și violențele tipice de Grand Guignol ale atrocelui domn Ubu, Balenaba e terifiantă doar *pour rire*. Nu e suficient potopul, de care însăși Balenaba (în *Der Walfafisch oder das Überwasser*), udă leoarcă — terorist terorizat ca și eroul lui Jarry — este înspăimîntată. La sfîrșit, monstrul se mai dedă și la un mic masacru : „Plod, Cucuvaie / vae ! vae ! balenaba i-a păpăpat." Masacru al inocenților. La fel de sinistru, la fel de plin de un umor subiacent, umor macabru ca și *Uciderea pruncilor*, tabloul de iarnă al lui Bruegel, cu sîngele pruncilor

roşind voios zăpada imaculată şi cu soldatesca văzîndu-şi cu mult antren de oribila îndeletnicire.

Universul absurd este populat cu făpturi adecvate. Ca şi Lewis Carroll, Franz Kafka ori Urmuz, Christian Morgenstern vădeşte o obsesie a zoologicului. Animale bizare apar în *Cîntecele de spînzurătoare*. Unele sînt jivine pur fictive. „Eu l-am născut aici / din lira mea..." — recunoaşte poetul, prezentîndu-şi una din făpturi, Nasobemul. Într-unul din jocurile sale verbale — folosind contracţiile şi acuplările de vocabule pe care Humpty-Dumpty, personajul ovoidal din miraculoasa lume a lui Lewis Carroll, le numea cuvinte *portemanteau* — Morgenstern prezintă o serie de *noi făpturi propuse naturii*. Astfel sînt (în trad. Ninei Cassian): Cangurangutanul, Muscămila, Viespelicanul, Prepelicapra, Pisicîinele, Cucuvaca, Rinocerbul, Şacalăul, Ţînţarca, Bivolişiţa ş.a.m.d. Tot astfel, numele lunilor, într-un calendar fictiv al poetului, sînt cuvinte *portemanteau* create, unele pornind de la un nume de animal. De ex. Jaguarie, Zebruarie, Caprilie, Junincă, Viespembrie. Astfel îşi „memorizează puiul de şreang numele lunilor". Calendarul grotesc aminteşte calendarul lui Père Ubu, alcătuit de Jarry. Dar, chiar şi animalele obişnuite, binecunoscute, au în *Galgenberg* (ca şi în *Wonderland*-ul lui Lewis Carroll) stranii particularităţi. Un vierme care îşi face „spovedania" se declară îndrăgostit de o scoică. Adevărat *decerveleur*, aidoma lui Ubu, un „bou de piatră" „mănîncă (ultimele veşti) / doar fîn de creieri omeneşti". Abuzul, violenţa şi parodia abuzurilor sînt frecvente în proiecţia acestei zoologii poetic-fabuloase. Animalele mănîncă „plozi" şi „creieri omeneşti". Chiar atunci cînd o jivină ca Ştiuca pe care a convertit-o Sfîntul Anton, duce „o viaţă vegetariană / morală şi făr' de prihană", excrementele ei pestilenţiale poluează lacul şi şase sute de peşti mor. Toate aceste animale sînt monştri inocenţi asemenea animalelor făurite de adulţi pentru a stîrni sau astîmpăra fantezia copiilor. Tipice sînt, în acest sens, numele acestor făpturi în care o silabă suplimentară dă o alură jucăuş-umoristică numelui (de pildă: Der Walfafisch — Balenaba; sau Die Schildkrökröte — Broasca-ţestostoasă (în trad. Ninei Cassian). Altă dată, pedanteria însăşi a unei denumiri ştiinţifice are

un efect umoristic, revelînd caracterul benign-comic al unei jivine aparent nocive. Astfel: „Porcul spinos din indic neam / *(Hystrix grotei gray)*". Poetul care în însemnările sale mărturisea că e în stare, oricînd, să cadă în admirație în fața celui mai mic fragment al naturii, gînditorul care nota odată o reflexie pe marginea filosofării umane — în fond o „filosofie a furnicilor", căci omul e pentru el, cel mult, o insectă sensibilă —, scriitorul care remarca altă dată că Dumnezeu a făcut bine croind mușchii altfel decît elefanții, căci aceștia ar fi fost greu de ucis și cu mai multă căință, Christian Morgenstern n-are nimic dintr-un poet al naturii. Ca și Kafka, el încearcă mai curînd parabole — fără un sens prea precis — utilizînd o imagistică animalieră. Într-un caz, imagistica aceasta devine o „caligramă" în sensul pictopoeziilor de mai tîrziu ale lui Apollinaire, dar — ca într-un pur joc al liniilor — cuvîntul e părăsit în poezie, cu excepția titlului ei, *Cîntecul de noapte al peștelui (Fisches Nachtgesang)* pe care, ironic, poetul o comentează ca „cea mai adîncă poezie germană", din care iată un fragment:



O pictopoezie autentică este *Die Trichter (Pîlnia)* în care versurile sînt astfel dispuse încît închipuie, schematic, o pîlnie. Dar, de cele mai multe ori, abstracția formală nu este dusă atît de departe în aceste *parabole zoologice*. În fond, modalitatea străveche a fabulei, a povestirii cu animale, apare în poezii ca *Gloaba, Pudelul eroic, Km. 32, Capră și șarpe* etc. Doar peripețiile și morala sînt absurde.

„Cartea originară a lumii e scrisă cu cerneală simpatică" [98] — notează în carnetul său Morgenstern. Poetul își propune să găsească mijlocul de a scoate la iveală cele scrise cu cerneala invizibilă. Ca și arhitectul din *Lattenzaun* care,

văzînd un gard de şipci cu goluri printre ele, se hotărî „şi scoase golurile rare / făcînd din ele o casă mare", tot astfel Christian Morgenstern adună „goluri", „nimicuri", „fleacuri" şi alte mărunţişuri insolite, construindu-şi din ele poeziile sale. O lume absurdă, văzută mai curînd în „golurile" ei, construită din interstiţii. Contemporan cu Franz Kafka, poetul *Cîntecelor de spînzurătoare* încearcă să comunice incomunicabilul ca şi povestitorul din Praga. Dar pentru a exprima inexprimabilul, pentru a surprinde misterele universului scrise cu „cerneală simpatică", trebuie să găseşti noi modalităţi de exprimare. Morgenstern proiectează în poeziile sale o mitologie creată de el. „Considerăm o datorie a generaţiei viitoare de poeţi, crearea unor noi mituri şi vroim să pregătim calea lor" [99]. Expresionismul german şi mai tîrziu, pe un alt plan şi cu alte mijloace, suprarealismul, vor încerca să proiecteze asemenea „noi mituri". Lucian Blaga va mărturisi : „născocesc motive mitice la fiece pas".

Dar finalitatea gravă pe care Christian Morgenstern o atribuie artei (a crea un „politeism artistic" [100] trebuie să fie după el programul de viitor al artiştilor secolului al XX-lea) nu coincide cu intenţionalitatea creatoare a poetului *Cîntecelor de spînzurătoare.* Deşi, într-o notă relativă la *Galgenberg,* afirmă că acest ciclu stă sub semnul unui *Spiritus asper,* poetul se dovedeşte mai curînd un *ludi magister* decît un spirit auster. Notele pseudo-filosofice prin care Morgenstern îşi comentează propriile sale poeme, contrapunct în aparenţă savant al unor şotii poetice, nu sînt decît o parodie a pedanteriei exegeţilor germani — filosofi, teologi ori filologi. Cele Douăzeci şi şase *Cîntece de spînzurătoare,* care apar pentru întîia oară în 1905, sînt comentate de un presupus doctor în filosofie, Jeremias Mueller, *„privatgelehrter" (Sechsundzwanzig Galgenlieder und deren gemeinverständliche Deutung durch Jeremias Mueller, dr. phil., Privatgelehrter).* Morgenstern citează absconse (şi firesc, fictive) tratate de demonologie medievală (de ex. un epigraf după : *„Murten, Luciferata,* I, 9, pag. 77"). În notele sale exegetice, Jeremias Mueller se dovedeşte un adept al kantianismului dar şi un filolog — avînd preocupări de semantică şi de etimologie. Despre *Oaia din lună* sau *Lunovis* s-ar putea scrie, socoate el, „mai mult decît

un volum gros", privind „relaţiile fiecărui vers cu filosofia kantiană". Această oaie — *Mondschaf* — ar reprezenta, după filosoful-exeget „lucrul în sine". Ca filolog, dr. Mueller are o specialitate: *„die Makaroniker"*. Într-adevăr, comicul la Morgenstern derivă din acel umor savant al poeţilor umanişti ca şi al tradiţiei medievale care stă la baza diverselor scrieri *macaroneice*. De la *Carmina burana*, prin *Farsele* franceze din secolul al IV-lea, apoi prin *Macharonea contra macharoneam Bassani* a lui Gian Giorgio Alione şi prin celebrele poeme macaronice ale lui Teofilo Folengo cu numeroşii săi imitatori, pînă la *Capricia macaronica* ale lui Cesare Orsini, o lungă serie de scrieri savant-umoristice transmit o tradiţie a satirei filosofului şi grămăticului, a pedanteriei burleşti. Specialist în latina macaronică, dr. phil. Jeremias Mueller născoceşte vocabule ca *Lunovis;* tot el stabileşte etimologii grotesc-savante. După el, Sofia, fata Călăului profetizează (prin virtuţile numelui ei care înseamnă „înţelepciune") declinul ştiinţei. Tot după acest *„Privatgelehrter"*, Genunchiul care colindă prin lume ar reprezenta progresele unui principiu al Binelui în căutarea autorealizării. Pseudoexegetul dr. Mueller polemizează cu alţi eruditi nu mai puţin fictivi care ar vedea în Genunchiul deambulant reprezentarea „conceptului de timp". De aici, un atac violent la adresa învăţăturii kantiene despre idealitatea transcendentă a spaţiului şi timpului". Spaţiul a fost „împuşcat" şi „timpul" (genunchiul) a rămas să se desfăşoare înafara spaţiului. Interpretare burlescă, evident, ca şi acea exegeză a *Balansoarului de pe terasa părăsită* care, după dr. Jeremias Mueller se leagănă şi scîrţîie toată ziua, simbolizînd teologia creştină de la Immanuel Kant încoace. În exegeza poeziei *Der Seufzer (Suspinul)*, poetul-comentator oferă variante pedagogice ale propriilor sale versuri, *ad usum delphini*, înlocuind „iubirea" prin „prietenie" şi „fata" prin „strămoşi". Parodie a pedanteriei şi pudibonderiei didactice. Erudiţia inutilă, atunci cînd e aplicată absurd — ca un mecanism asupra vieţii — e satirizată în savante comentarii precum acea tălmăcire a poeziei *Das Gebet (Rugăciunea)* în care se dau detalii ştiinţifice precum şi o întreagă bibliografie privind o specie animală *Cervus capreolus L.*

Umorul lui Morgenstern din comentariile la propriile sale poezii este acela, cam greoi, al Europei centrale. Mult mai original decît *Witz*-ul ori ironia pe teme savante, din aceste glose, este umorul negru, macabru, din poeziile comentate. Umbra spînzurătorii nu lipseşte din ele. Dar dramele, tragediile frecvente în aceste parabole poetice au, de cele mai multe ori, un nucleu umoristic. Un „Galgenhumor" a cărui teorie o expune poetul într-o serie de *Reflexii asupra unei filosofii a umorului* în *Stufen*. Umorul reprezintă, după el, „cea mai extremă libertate a spiritului" [101]. El e întotdeauna suveran. Ca şi ironia pentru romantici (Fr. Schlegel, Jean Paul etc.) umorul este, pentru Morgenstern, o afirmare a autonomiei eului, o luciditate superioară. Poetul umorist, ca şi ironicul romantic, asociază gravitatea şi frivolitatea în demersurile lor. Voind să se contemple pe sine, spiritul se autoironizează sau se supune tratamentului umoristic. „Eu definesc umorul — spune Morgenstern — ca pe un mod de contemplare a finitului din perspectiva infinitului. Sau : umorul este o conştientizare a opoziţiei între lucrul în sine şi aparenţă" [102]. Firește, privită de la o asemenea distanţă (ipotetică), cu o superioară indiferenţă, lumea aparenţelor pare lipsită de valoare sau, mai exact, prezintă o uniformitate axiologică. Umoristul procedează la o relativizare a tuturor valorilor. Şi, înainte de toate, la o punere în paranteză a tragicului şi a pateticului. Poziţia sa este una din cele mai dificil de susţinut, umorul fiind — după Morgenstern — „cea mai grea din toate viziunile despre lume, căci ne învaţă să sesizăm cea mai profundă suferinţă şi mizeria doar ca pe o fază care, smulsă din contextul vieţii universale, nu permite în sine o judecată universală" [103]. Aşadar, întreg patosul secret al *Cîntecelor de spînzurătoare*, moartea tragică a făpturilor inocente nu este, din punctul de vedere al umoristului, decît o „fază tranzitorie" într-o economie cosmic-estetică. Poetul reduce *ad absurdum* situaţii, atitudini, structuri legate de înalte valori. Şi mai ales de valorile estetice. Este semnificativă parodia poeticului în pseudo-elegiile sale *(Der Mondschaf, Das Gebet* etc.), ca şi satira benignă a esteticului în *Das ästhetische Wiesel*. Umorul acestei fabule *(Nevăstuica estetică)*, în care poetul mărturiseşte că a recurs la anumite cuvinte „de dragul rimei",

denunță în același timp absurdul unei întîmplări și artificiul poeziei care o proiectează într-o ficțiune. Morgenstern, care la 8 noiembrie 1894 îi scria lui Oskar Bie că lucrează la o prelucrare „în sens umorist-modernist" a odelor lui Horațiu (*Horatius travestitus,* publicat în 1897), va mărturisi intenția sa fundamental umoristică din *Galgenlieder,* într-o scrisoare din 10 martie 1905 adresată lui Julius Bab : „Ele (*Cîntecele de spînzurătoare* n.n.) sînt pentru mine totodată o glumă și... un stadiu artistic" [104].

Un stadiu spre mai-mult-decît-artisticul. Morgenstern a intuit, înaintea suprarealiștilor, posibilitatea unei estetici a *miraculosului.* Totul în lumea realului poate fi considerat ca un miracol, crede poetul, numai „Miracolul este real și nu e nimic înafara lui" [105]. Evident, teza aceasta spiritualistă depășește limitele estetice pe care și le va impune André Breton formulînd una din tezele esențiale ale mișcării sale : „numai miraculosul este frumos". Morgenstern nu vede în „miraculos" doar o nouă posibilitate artistică. „Ceea ce vreau eu — afirmă el — este mult mai profund decît arta" [106]. Să nu uităm că Morgenstern face afirmația sa privind miraculosul într-un paragraf final al însemnărilor sale intime din *Stufen,* „jurnalul unui mistic", că meditațiile sale se roteau („ca niște ghirlande" — spune el o dată [107]) în jurul ideii unei *noi religii.* Dar, în opoziție cu aspirația aceasta spre o spiritualitate viitoare, nebuloasă, cu pseudo-mistica antroposofică de nuanță steineriană care-l atrăgea, spiritul său vădește o propensiune contrară, nu mai puțin esențială, spre *prezența* în lumea aceasta, reală. „Dacă n-aș fi iubit atît de mult prezența (în lume), dacă n-aș fi avut această dragoste, ca o mare și sigură parașută, aș fi căzut demult în abisul neantului" [108]. Mărturisire capitală. Nu transcendența, ci umanul constituie pasiunea sa cea mai profundă. „Omul este specialitatea mea și în domeniul său vreau să înaintez pînă la limitele sale extreme"[109]. Ca și pentru alți literați în luptă cu absurdul, ca și pentru Lewis Carroll ori Franz Kafka, universul acesta al omului este prin structura sa — intermediară între ordine și haos — un *labirint.* Un labirint al oglinzilor în care reflectările sînt infinite. „Omul e prizonier într-o carceră de oglinzi" [110] — afirmă Morgenstern. Această închisoare-la-

birint trebuie distrusă mereu, căci ea se reface din ruine. „Trebuie să fii cutremur de pămînt şi să dărîmi iarăşi şi iarăşi oraşele întărite ale oamenilor" [111]. Departe de a fi un spirit nihilist, avînd frecvente ieşiri împotriva „negatorilor", a „spiritelor necreatoare", a „aducătorilor de abis", Christian Morgenstern cultivă totuşi spiritul de revoltă împotriva tuturor inerţiilor, anchilozelor, împotriva factorilor care contribuie la *închiderea* omului. „Tot ce-i neclintit serveşte, deci, drept scop batjocurii". Şi, înainte de toate, inerţiile limbajului. *Galgenberg* este una din cele dintîi ofensive moderne împotriva anchilozelor verbului poetic şi ale cuvîntului în general.

Atunci cînd poetul scrie un poem letrist *avant la lettre*, cum e *Das grosse Lalula* (*Marele Tilipic* în adaptarea Ninei Cassian), acesta reprezintă o agresiune extremistă împotriva universului verbal. Iată un fragment din original: *„Kroklokwafzi? Semememi! / Seiokronto-prafriplo: / Bifzi, bafzi; hulalemi / quasti bast bo... / Lalu lalu lalu lalu la!"* Asemănătoare cu unele producţii ale „poeţilor bizari" italieni (Groto, Leporeo etc.) sau ale „groteştilor" francezi de la începutul secolului al XVII-lea, *Das grosse Lalula* este un joc mai puţin inocent decît acele divertismente ale poeţilor manierişti. Morgenstern nu e un estet. Dimpotrivă, valurile estetismului decadent *„fin de siècle"* au stîrnit într-însul opoziţia unui spirit care vizează dincolo de estetic. „Frumuseţe în sine? — se întreabă el. Nu, frumuseţe care indică dincolo de sine" [112]. Am văzut că o mare parte din poeziile sale sînt parodii ale liricii „decadentiste", „crepusculare", ale estetizanţilor de la sfîrşitul secolului trecut. Poetul remarcă abuzurile simbolismului: „...prin prea multă simbolizare, facem limba noastră improprie pentru sesizarea realului" [113]. Un alt abuz la adresa cuvîntului pe care-l observă Morgenstern este acea vorbire neautentică pe care filosofii existenţialişti germani o vor numi mai tîrziu *das Gerede* — vorbăria. Ca şi un Gustave Flaubert — în *Dictionnaire des idées reçues* — poetul german urmăreşte locurile comune, clişeele. Are fobia *„Schlagwort"*-ului. „Nimic mai inhibitor (pentru spirit) decît locurile comune şi expresiile gata confecţionate" [114]. După el, cine „conversează" nu „vorbeşte" [115]. Bineînţeles, critica limbajului convenţional, neautentic, se identifică pentru el cu critica unei socie-

tăți conformiste. „Burgheză este, înainte de toate, limba noastră. A o dezburghezi *(entbürgerlichen)* este cel mai de seamă obiectiv al viitorului“ [116].

Nu poate suferi filistinul, acel *Bildungsphilister* pe care-l vede triumfînd în timpul său. Falșii ideologi ai unei arte conservatoare, ca și literații „locurilor comune și zicalelor“ [117] au în el un adversar înverșunat. *Papagalul* din ciclul *Gingganz* care „a învățat / întîiul omului cuvînt“, e o imagine absurd-parodică a limbajului ca repetiție mecanică de clișee.

„Întîiul cuvînt fu A.
Și totul se numea așa.
A-pîine, pește-A, A-carte,
A-viață și, la țel, A-moarte.“

De altfel, întreg ciclul *Gingganz* este o satiră a deșertăciunii verbului, de care unii pseudo-ideologi abuzează. Cum însuși Morgenstern arată: „Gingganz este pur și simplu un cuvînt german pentru ideolog“ [118], adică un termen umoristic pentru a denumi tipul pe care Nietzsche îl urmărea cu înverșunare sub numele de *Bildungsphilister*.

Palmström aparține unei alte specte, ironizate de Morgenstern: esteții. Delicat, nu îndrăznește să-și sufle nasul într-o batistă pictată căci „simte-un nesfîrșit respect / orișiunde dă de frumusețe“. El modelează figuri artistice în rufăria patului *(Bildhauerisches)*. Împreună cu prietenul său Korf (amintind cuplul flaubertian Bouvard et Pécuchet) încearcă să „încovoaie“ știința. Korf, îndeosebi, e inventatorul diverselor aparate absurde („orga de mirosuri; lampa de zi-noapte; ceasul cu patru ore care se anulează unele pe altele abolind cursa fatală a timpului etc.) Doza de satiră veninoasă pe care o conțin versurile din *Palmström, Gingganz* și *Palma Kunkel* nu este prea mare și otrava e benignă. Rilke e parodiat în *Nocturnă în alb* tot astfel după cum binecunoscute poezii romantice erau pastișate în manieră grotesc-absurdă de Lewis Carroll în unele *nonsense poems* din *Alice's Adventures in Wonderland*.

Agresiunea în universul verbal nu se reduce însă, în poezia lui Morgenstern, la aceste curse întinse verbului pentru a-l

deturna de la formele sale stereotipe, banalizate în uzul cotidian şi în unele clişee lirice. Ceea ce numeam jocul de-a *moartea şi resurecţia cuvîntului* este tentativa continuă a poetului *Cîntecelor de spînzurătoare* de a surprinde caracterul *arbitrar* al verbului, de a revela neantul universului nominalist. Un text esenţial în care Morgenstern îşi expune experienţa sa capitală privind cuvîntul este acest fragment din *Stufen*: „Adeseori te cuprinde o violentă uimire în faţa cuvîntului: fulgerător se luminează arbitrarul total al limbii prin care se încearcă cuprinderea în concepte a lumii noastre şi astfel se revelează arbitrarul acestui concept al lumii noastre în sine" (*„die Willkür dieses unseres Weltbegriffes überhaupt"* [119]). În poezia sa, Morgenstern surprinde arbitrarietatea cuvîntului nu numai indicînd ironic clişee, deci denunţînd caracterul convenţional al unor sintagme, ci supralicitînd arbitrarul: confecţionînd vocabule — de la onomatopei, la particule verbale — asociind cuvinte, expresii convenţionale cu altele absolut arbitrare, creaţii personale. Niciodată leporiştii, macaronicii nu şi-au îngăduit libertăţile pe care Morgenstern şi le ia în raport cu limbajul. Înaintea avangardei — futurism, Dada, suprarealism, mai tîrziu letrism — poetul a consemnat lucid o criză modernă a cuvîntului în poezie. „Cuvîntul — notează el în *Stufen* — deschide abisuri care nu se află în realitate. Limba e — tradusă în termenii noştri — o *realitate prăpăstioasă*" [120]. Jocul poetului cu cuvîntul este o întreprindere nevinovată şi totodată primejdioasă, implicînd o gravă răspundere. Căci, virtuozitatea lui Morgenstern care, aparent, îi îngăduie toate libertăţile, îl obligă.

Conştient de criza spiritului modern, Christian Morgenstern crede — pe urmele lui Goethe care spunea că omul trebuie să se „ruineze" de cîteva ori în existenţa sa pentru ca să reînvie şi să dureze — că literele şi artele au ajuns în timpul său într-o zodie a judecăţii, a ruinei necesare şi a unei posibile resurecţii. Ca şi contemporanii săi — Kafka ori Urmuz — el a dus pînă la sfîrşit, *ad absurdum*, lupta cu absurdul. Sînt semnificative, în acest sens, cuvintele sale către literaţii viitorului: „Vă rămîn încă multe de făcut, desigur, dar şi aceasta: pe cît e cu putinţă să vă reduceţi fără echivoc şi în toate privinţele *ad absurdum*". Aceasta nu înseamnă, cîtuşi

de puțin, o *acceptare* a absurdului. Nimic nu e prezentat mai grotesc, cu o mai acidă ironie, decît adeziunea la o artă a sensurilor răsturnate. În *Bilder* (din ciclul *Palmström*) închipuie o expoziție burlescă a tablourilor atîrnate cu capul în jos. Artiștii viitorului despre care crede că „vor pune stăpînire pe întreg materialul vieții pămîntene cu totul altfel decît cei de pînă acum“ [121], departe de a fi poeții nonsensului vor fi cei care vor atribui sensuri și valori tuturor celor ce sînt.

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Capitolul IV

FRANZ KAFKA
SAU
UNIVERSUL ABSURD

1. *Lupta cu inexprimabilul*

Sînt multe chei pentru a pătrunde în castelul ferecat al operei lui Franz Kafka. Prea multe chiar. El însuşi ne întinde cu o mînă — în jurul său, în aforismele, în toate scrierile sale — un lanţ întreg de chei, dar tot el, cu o altă mînă, ni le retrage. Căci nici un gest al său nu este simplu, direct şi univoc. Întîlneşti ambiguitatea, echivocul, contradicţiile peste tot în viaţa ca şi în opera sa. Dualitatea implică luptă. Or, unul din semnele sub care stau această viaţă şi această operă, este semnul *luptei.* O luptă pe care o vom întîlni neîncetat şi care, neîncetat, îşi vădeşte caracterul absurd.

Spuneam că Franz Kafka ia cu o mînă ceea ce dă cu alta. Aceasta nu e o simplă formulă, un fel de a spune că Franz Kafka pendulează neîncetat între alternative, că se arată şi totodată se ascunde, revelînd şi mistificînd prin fiecare cuvînt al său. La autorul parabolelor, care de atîtea ori se joacă cu expresiile stereotipe, luîndu-le cînd în sensul lor propriu, cînd în cel figurat, pentru care un clişeu folosit pînă la banalizare (ca: „a simţi pe pielea ta") devine un cumplit adevăr esenţial asupra destinului uman *(In der Strafkolonie — In colonia penitenciară),* o asemenea expresie ca „el ia cu o mînă ceea ce dă cu alta", pe care i-o aplicăm lui, dobîndeşte o semnificaţie profundă. Ea poate să ne servească drept o primă cheie pentru una din porţile castelului lui Kafka. Această expresie, pe care vom căuta să o explicităm, îşi are de altfel o justificare imaginară, chiar în lupta pe care o dau între ele mîinile lui Franz Kafka. Luptă absurdă, descrisă într-un fragment din *Caietele in-octavo.* „Cele două mîini ale mele au început o luptă... M-au salutat şi m-au numit arbitru." De fapt, el recunoaşte în continuare că a favorizat o viaţă întreagă mîna dreaptă.

De aici puterea ei care o face în stare să nimicească stînga. Lupta se dă în faţa ochilor săi, pe viaţă şi pe moarte. Cine ştie, îşi spune scriitorul : dacă una ar învinge, ar fi în stare să-i sară chiar lui în faţă. De aceea, preferă să le despartă şi să le aşeze una lîngă alta, potolite, sub privirile sale. Luptă fictivă, desigur, dar ca toate ficţiunile sale cît de profund adevărată. Ea semnifică şi manifestă caracterul *conflictual* al naturii kafkiene. „Toţi ducem o luptă...", afirmă el, altădată, o luptă în care în nici un fel şi în nici un stadiu „nu primim ajutoare din spate". Tema luptei apare, iarăşi şi iarăşi, în scrierile lui Kafka, rezultat al unei adevărate obsesii fundamentale. „Totul este luptă pe viaţă şi pe moarte. Numai acela merită iubirea şi viaţa care trebuie să le cucerească zilnic" [1]. Cu toată convingerea sa, că e nevoie să te ţii în întregime „într-o singură mînă", Kafka nu poate ajunge niciodată la această unitate în totalitate, nu se poate sesiza pe sine ca un întreg. La fiecare pas, cînd se descoperă pe sine însuşi, el se vede dublu. Alături de ceea ce îi e *propriu,* apare şi ceva *străin.* Or, între „sinele" său şi ceea ce e „străin" are loc o luptă continuă. Luptă absurdă, recunoaşte el însuşi într-un text din aceleaşi *Caiete in-octavo:* „19 oct. Absurditatea... separaţiei dintre sine şi străin, în lupta spirituală". Absurditatea acestei lupte rezidă în faptul că ceea ce e „străin" e în realitate tot al „său", după cum ceea ce e al „său", pare de fapt „străin". Exact ca în imaginara luptă a mîinilor. De unde această dedublare, de ce această luptă ?

Omul Franz Kafka — toate mărturiile ne-o arată — s-a simţit în cursul vieţii sale apăsat ca de un blestem, de o *vină* originară. În *Scrisoarea către tatăl* el vorbeşte clar despre sentimentul unei neţărmurite culpabilităţi care-l stăpîneşte. S-a explicat în felurite chipuri acest sentiment al vinovăţiei : psihanaliştii, printr-un complex Oedip rău rezolvat, printr-o identificare a imaginii tatălui cu aceea a unui Dumnezeu despotic care, interzicîndu-i să guste din fructul Pomului Vieţii, îl încarcă cu o culpă originară şi permanentă, atunci cînd divinitatea tiranică îşi dă seama că creatura sa rîvneşte totuşi la rodul oprit. Dar vinovăţia pe care o resimte nu e numai în raport cu tatăl său. Acest sen-

timent e mult mai adînc, mai radical, şi purcede dintr-o situaţie mai generală, faţă de care raportul cu tatăl nu e decît un fenomen particular. S-ar putea spune că un sentiment profund al creaturalului îl stăpîneşte. El se simte creatură, fiinţă-derivată, condamnată la un minorat veşnic, dependentă faţă de un creator, de o fiinţă-primă din care toate purced, de care totul depinde. Acest sentiment al creaturalului e un complex originar din care derivă şi raportul fiutată, în cazul lui Kafka. Dar sentimentul culpei nu este doar o urmare a situaţiei de creatură ce se recunoaşte iremediabil anihilată în raport cu un Dispunător, creatură incapabilă de o răsturnare a rolurilor. S-ar putea crede, cum s-a afirmat uneori, că singurătatea ce ţinea de natura omului Kafka ar justifica ecloziunea la el a unei nefericite conştiinţe a vinovăţiei. Faţă de o explicaţie psihanalitică (raportul tată-fiu) o explicaţie existenţialistă ar putea apropia acest sentiment al vinovăţiei de un sentiment al dejecţiunii *(Geworfenheit, délaissement)* al relegării insului azvîrlit, singur, într-o lume adversă. Ţapul ispăşitor biblic era încărcat cu toate păcatele tribului şi alungat în deşert. Sentimentul vinovăţiei ar fi legat, deci, de acela al ispăşirii în singurătate. De altfel, tot în acest sens, ştim că în conformitate cu morala iudaică ori creştină, vina pe care Kafka şi-o recunoştea era o vină morală ce ţinea, probabil, de o călcare a legii, de o tulburare a moralei sexuale, familiare, tribale etc. Dar credem că, alături de interpretările posibile pe care o perspectivă psihanalitică, existenţialistă ori etic-inchizitorială ni le poate oferi, culpabilitatea lui Kafka are o rădăcină ontică mai profundă. Vina de care el e mai mult ori mai puţin conştient, care-l torturează, e aceea de *a nu fi* cu adevărat, de a nu fi în adevăr. Existenţa pe care şi-o recunoaşte, de care se acuză, e o existenţă parazitară, neautentică, livrată unor puteri străine şi sterilă. El nu poate să-şi justifice sieşi (ori în faţa altora şi, în primul rînd, în faţa tatălui său) propria sa existenţă. De ce trăieşte, pentru ce, ce vrea, încotro se îndreaptă, sînt întrebări la care nu poate să răspundă. Această incapacitate îi dă sentimentul de vinovăţie. Singurătatea sa nu e decît o urmare a acestei neputinţe de a exista cu adevărat şi, în acelaşi timp, un re-

fugiu din fața spaimei pe care o provoacă această neputință. S-a spus adeseori că acest om care nu-și avea rădăcinile nicăieri (evreu trăind în Austro-Ungaria, într-un oraș ceh, folosind limba germană), care nu s-a putut statornici în nici un fel (nu s-a căsătorit deși a dorit-o, avea o slujbă pe care o detesta) a trăit drama marilor însinguraţi : Pascal, Kierkegaard, Amiel etc. În realitate, el e singur, cum îi spune lui Janouch, „ca Franz Kafka" [2]. Cu alte cuvinte, nu e doar *un* însingurat, ci e Unicul. Și unicitatea aceasta este a unui om care, spre deosebire de Peter Schlemihl, eroul lui Chamisso, care și-a *pierdut* umbra, nu-și poate *găsi* identitatea. Pentru micul și apoi pentru marele Franz, tatăl, profesorii, superiorii în instituții, autoritățile, toată lumea în cele din urmă, posedă puteri de care el nu dispune. Lumea aceasta a autorităților, a ierarhiei din jurul său, își poate — după părerea lui — *justifica* existența. Chiar dacă — după cum vom vedea — el însuși își dă seama că justificările acestei lumi sînt nedrepte. Toți dispun însă — crede el — de o existență pe care o văd *autorizată*. De aceea, el caută din răsputeri să intre în această lume pe care, cu un simț exagerat al concretului, o simțea foarte solidă. De aceea a luat în serios totul : familia, dragostea, prietenia, căsătoria, societatea de asigurări la care lucra. Prin toate acestea spera el să se înrădăcineze în lumea reală, să ajungă la o existență autentică, justificabilă, absolută. O sete patetică de *a fi* îl mistuia. Însăși singurătatea sa provine din neputința sa de *a exista*. Se simte prizonier pentru că nu are o existență reală, deci liberă, în lume. Se simte prizonier aici — afirmă el în aforismele sale, evident gîndindu-se la sine — se simte stingherit ; melancolia, slăbiciunile, ideile fixe, maladiile prizonierilor se declară la el. Nici o consolare nu-i e de nici un folos. Doar totul nu e decît o firavă și obsedantă mîngîiere, în fața prezenței faptului brutal de a fi prizonier. Și, totuși, el caută toate consolările posibile. În primul rînd cele care țin de viața erotică. În dragoste, în comunicarea cu altul, în încercarea de a întemeia un cămin, speră — nu o dată — să găsească acea consolare care de fapt să însemne o împlinire, o ancorare în existență. Dar el însuși, ca orice personaj absurd, își anihilează toate posibilitățile de a se

realiza. Atunci cînd își tulbură dragostea (cu Felice Braun, apoi cu Milena Jesenska), atunci cînd rupe logodnele și suferă, o face nu din masochism, din complacere în suferință, ci fiindcă iubirea, căsătoria, rostul împlinit nu sînt pentru cel care nu crede că *este* decît false experiențe, pseudo-trăiri, cvasi-soluții. Regăsim o dublă experiență străbătînd anii vieții scriitorului praghez: pe de o parte încercările de comunicare, de comuniune cu familia, iubita, comunitatea etnică, religioasă, pe de altă parte zădărnicirea sistematică a acestor încercări. De fapt, cu toată scurta împlinire finală a unei bucurii terestre pe care i-a dat-o întîlnirea cu Dora Dymant, care și ea poate n-ar fi durat prea mult dacă viața lui Kafka nu s-ar fi curmat prea timpuriu, putem spune că scriitorul devine din ce în ce mai conștient, pe măsură ce trec anii, că pentru el orice comunicare reală este imposibilă. Și de asemenea, că nu se poate înrădăcina în nici o comunitate. Căci, repetăm, condiția esențială a lui Franz Kafka, vina originară pe care și-o recunoaște, e aceea a *nonexistenței*.

Această dramă kafkiană, a omului ca purtător al unei nefericite conștiințe de *a nu fi* cu adevărat, dramă care îl izolează, îi interzice comunicarea, nu poate avea mai multe ieșiri. Desigur, există soluția nevrozei, și, incontestabil, Kafka a încercat un refugiu în boală, în nevroză. Anxietatea sa permanentă e un rezultat al sentimentului de culpabilitate dar și un alibi în fața interogatoriului imperios al vieții. Jurnalul, scrisorile (îndeosebi cele către Milena) sînt pline de confesiuni cu privire la temerile sale. „Corpului meu îi e teamă și... se furișează de-a lungul zidului, tîrîndu-se încet" — îi scrie el Milenei. Și tot ei: „În afara ta, n-am pe nimeni aici decît teama...". Torturile — reale sau imaginare — de care suferă, sînt nenumărate. A suferi în imaginație este, de altfel, o suferință foarte reală. Sadismul și masochismul apar în același timp: „Da, tortura îmi e de mare importanță, nu mă ocup de altceva decît de a suferi ori de a provoca suferința altuia" — scrie el Milenei. În jurnalul din 1911 și 1913 notează imaginea unui cuțit care i se răsucește în inimă. Tot în *Jurnal* găsim notate alte asemenea chinuri simțite: buloane la tîmple, lacăte care-i atîrnă de trup, o

carapace care-i acoperă teasta cu excepția unei părți în care creierul rămîne gol, un ghem care se înfășoară trăgînd o mulțime de fire de pe toată suprafața pielii sale. Simte bustul unei femei de ceară culcîndu-se lîngă el. Are groază de trupul său pe care nu suportă să îl vadă gol. Pare un damnat din Hieronymus Bosch, înconjurat de monștri. Se teme să nu înnebunească de-a binelea, se gîndește la „saltul pe fereastră", la sinucidere [3]. Dar nu se sinucide, nu săvîrșește actul pe care, mai tîrziu, Camus îl va declara anti-absurd. Nici nebunia nu e un alibi perfect pentru a scăpa de imperativul de *a fi* cu adevărat în lumea oamenilor. Kafka nu va face nici ca Gregor Samsa care s-a metamorfozat într-o gînganie, a adoptat o condiție subumană, parazitară, în parte și pentru a scăpa de răspunderile prea apăsătoare pe care le avea față de ai săi. Starea de criză permanentă care caracterizează viața lui Kafka derivă, fără îndoială, dintr-o inexistență a unui rost cert al vieții, dar și dintr-o febrilă căutare a acestui rost. Asemenea posedatului care se aruncă mai adînc în ceea ce-l posedă, Kafka, neurastenicul, însinguratul, incapabilul de a comunica, alege soluția cea mai absurdă pentru a *exista în adevăr*, și anume, tocmai soluția *de a comunica, de a se exprima.*

Camus, scriind *Mitul lui Sisif* și voind să dea un exemplu tipic de creație absurdă, s-a oprit întîi la Kafka. Numai împrejurările nefericite ale războiului au făcut ca, în 1942 cînd a apărut lucrarea, el să nu poată publica textul capitolului dedicat *Speranței și Absurdului în opera lui Franz Kafka*, capitol care a văzut lumina tiparului mai tîrziu. În studiul său, Camus — conform ideilor sale cu privire la absurd — socoate opera lui Kafka tipic absurdă întrucît, înainte de toate, ea ar prezenta o serie de contradicții simptomatice. În afara unor contraste, cum este acela dintre natural și extraordinar, ori cel dintre tragic și cotidian, logic și absurd, în afara paradoxurilor perpetui ale operei kafkiene, cum e gestul cotidian care traduce idei eterne, coerența care traduce absurdul, există — după Camus — o ambiguitate fundamentală a acestei opere care îi dă caracterul propriu-zis absurd. Și anume: „Dacă proprietatea artei e de a lega generalul de particular... e cu atît mai

just de a aprecia mărimea scriitorului absurd după distanța pe care știe s-o introducă între aceste două lumi. Secretul său e de a ști să găsească punctul exact în care aceste două lumi se întîlnesc în cea mai mare disproporție a lor" [4]. Deci, cu cît discrepanța între general și particular, între o expresie universal valabilă și o confesiune personală, e mai mare într-o operă, cu atît — socoate Camus — aceasta e mai absurdă. Or, pentru el, opera lui Kafka, exemplară în acest sens, „pune în orice caz problema absurdului în întregul ei" [5]. În realitate, absurditatea proiectului inițial kafkian, a intenționalității pe care o găsim în opera sa, nu ține de această contradicție între general și particular. Ca și singurătatea omului Kafka, discrepanța între universal și particular, neputința de a ieși din personal, în opera sa, nu este decît un corolar al unei situații fundamental absurde. Într-adevăr, Kafka — pe care l-am văzut incapabil de a comunica — neputînd *fi* cu adevărat, a găsit mijlocul cel mai absurd, într-un sens, de *a se exprima* și, exprimîndu-se, de *a deveni* cel care este. El va căuta prin scrisul său *să comunice incomunicabilul*, prin opera sa *să exprime inexprimabilul*. Creația absurdă este o încercare de salvare a unei existențe ce nu-și descoperă sensul, a unei ființe ce nu se descoperă pe sine.

Zădărnicindu-și comunicările cu alții, făcîndu-le imposibile, Kafka a fost *nevoit* (dar a și *voit* în același timp) să caute o altă ieșire decît acelea care s-au dovedit pentru el zadarnice (iubire, căsătorie, rost în lume etc.). Situația sa specială de om nerealizat ca om, l-a rupt de tot ce e exprimabil, comunicabil între oameni. Exprimabil prin cuvintele banale, prin clișee, prin vorbăria neautentică de toate zilele, prin acel „*Gerede*" al existențialiștilor germani. Rupt de exprimabilul comun, nevoind să caute ceea ce se poate exprima oricum, el s-a fixat asupra unui negativ al exprimării, asupra *inexprimabilului*. Kafka și-a fixat astfel ținta dincolo de cuvintele obișnuite ale tribului, într-o zonă a absolutului. El va urmări prin cuvînt ceva ce nu se poate exprima din cuvînt [6]. Acest scriitor care își recunoaște atît de multe neputințe, se străduiește să-și convertească neputința în forță. Nu poate comunica, nu poate exprima exprimabilul, va exprima

inexprimabilul. „Caut întotdeauna să comunic ceva incomunicabil...“ — spune Kafka.

Acest text e extrem de important. El cuprinde un proiect care nu este cîtuşi de puţin logic. Este absurd a te lupta să exprimi prin cuvinte ceva ce nu se poate exprima. Căci (să ne amintim înclinaţia lui Kafka pentru luptă), e vorba de o luptă cu inexprimabilul. „Toată această literatură e un asalt asupra frontierelor“. Scriitorul — după Kafka — adică el însuşi, trebuie să lupte la frontierele exprimabilului, pentru a cuceri inexprimabilul. Kafka e convins de absurditatea unei asemenea lupte. Nu ne oferă el, în acest sens, următoarea parabolă semnificativă ? „Ciorile susţin că una singură dintre ele ar fi în stare să distrugă cerul. Nu încape îndoială că aceasta e cu putinţă, dar nu dovedeşte nimic împotriva cerului, căci cer înseamnă tocmai : imposibilitatea ciorilor“. Cerul e, în cazul artistului, inexprimabilul. Artistul l-ar putea cuprinde dacă inexprimabilul nu l-ar nega, n-ar însemna imposibilul pentru el. De ce atunci acel asalt continuu asupra „frontierelor“, din partea artistului ? De ce reînnoitul atac asupra „cerului“ care neagă ciorile şi scriitorii ?

Ne amintim cazul eroului tipic absurd, în perspectiva lui Camus ; Sisif, damnatul din Infernul mitologic, rostogoleşte iarăşi şi iarăşi stînca, într-un efort fără sens. A te lupta cu inexprimabilul nu e oare o experienţă sisific-absurdă ? Desigur, există şi o asemenea faţă a scriitorului absurd. Dar pentru a înţelege sensul luptei lui Kafka, trebuie să introducem un element nou în discuţia obiectivelor sale scriitoriceşti. Acest element pe care nu-l întîlnim în experienţa sisific-absurdă, este *adevărul.*

În *Jurnalul* său, la data de 25 septembrie 1917, Franz Kafka, după ce notează satisfacţia trecătoare pe care i-o dăduse lucrarea sa *Medicul de ţară,* scrie : „Dar fericirea, nu voi putea să o am decît dacă reuşesc să ridic lumea pentru a o face să intre în adevăr, în puritate“. Adevărul, puritatea şi imuabilul sînt caractere care — după Kafka — nu aparţin unei lumi degradate. Prin scrisul său, el vrea să „ridice“ această lume în sfera absolută a adevărului, a

puritații și imuabilității. Minciuna, degradarea morală, caracterul trecător al lumii s-ar purifica, așadar, prin actul scriitoricesc, ca printr-un *catharsis*, și, prin cuvînt, lumea exprimabilă ar intra în absolutul inexprimabil. Ceea ce urmărește Kafka e, înainte de toate, un adevăr incontestabil. Textele sînt evidente în acest sens: adevărul constituie pentru Kafka criteriul esențial de valoare al unei opere de artă. În *Aforismele despre artă* el scrie: „Arta noastră înseamnă a fi orbit de adevăr...", sau „Arta zboară în jurul adevărului, fiind hotărîtă să nu se ardă. Talentul ei constă în a găsi, în vidul obscur, un loc în care fără să o fi știut dinainte, razele luminoase pot fi interceptate cu putere". Asupra acestui text merită să ne oprim puțin. Pentru scriitorul nostru, arta nu poate pătrunde *în* adevăr. Adevărul e inexprimabil. Kafka afirmă adeseori că nu *posedă* adevărul. Inexprimabilul nu poate fi sesizat, capturat. Acesta i se refuză scriitorului, deși el îl urmărește cu perseverență, fiind atras de el, fiind „orbit de adevăr". Dar, dacă nu găsește adevărul, el află în schimb „vidul obscur", un fel de negativ al adevărului. În acest vid obscur, razele de lumină ale adevărului pot fi „interceptate" de artist. Acest „vid obscur" seamănă cu însăși existența omului Kafka. După cum el dorește „să posede întreg adevărul într-un suflet și într-un trup", *să fie*, în adevăr, o ființă adevărată, dar nu izbutește să ducă decît o existență neautentică, tot astfel el nu *posedă* adevărul pe care vrea să-l exprime, să-l ofere. De aceea el va fi un căutător al Adevărului care nu poate fi posedat și, deci, exprimat. Nu poate oricine să vadă adevărul, recunoaște nu o dată Kafka, dar oricine poate *fi* Adevărul. Pentru el, Adevărul este identic cu Ființa. Dar tot pentru el, Lumea este identică cu Minciuna. Cum va putea el realiza, în viața și scrisul său, adevărul ființei existent în lume? El știe că scrisul e singura cale a realizării sale. În *Jurnalul* său, la 21 august 1913, notează: „eu nu sînt decît literatură și nici nu pot și nici nu vreau să fiu altceva...", „mă plictisește și urăsc tot ce nu e literatură". Literatura e unica sa nevoie, unica sa chemare. El vrea să fie cu adevărat, dar scrisul său neputînd să exprime adevărul, el vrea mai presus de orice, să *fie* adevărul însuși.

Textul pe care l-am citit mai sus este capital pentru estetica lui Kafka. Prin arta sa, el nu vrea să spună *direct* adevărul, ci va căuta adevărul *indirect*, în negativul său care poate fi minciună, iluzie, aparenţă, vid de sens, nonsens, absurditate pură. Numai pe calea aceasta indirectă, lumina adevărului, a inexprimabilului, care e scopul ultim al scriitorului Kafka, va străluci reflectată de corpuri ce nu sînt luminoase în sine. Tot astfel, întrucît comunicarea sa cu alţii e imposibilă, el nu va căuta să se exprime, va elimina estetica exprimării. Relaţia sa cu expresionismul a fost superficială şi trecătoare. Kafka e convins că adevărul nu este subiectiv, nu este exprimarea unei individualităţi. Adevărul e unul şi indivizibil. Dar, după el, „adevărul acesta indivizibil nu se poate cunoaşte pe sine şi cine vrea să-l cunoască, vede că trebuie să fie minciună" [7]. Deci, scriitorul va minţi, va folosi ficţiunea pentru a se apropia de adevăr. Căci pentru el, totul, chiar şi minciuna, slujeşte adevărul. Scriitorul nu *are* adevărul, care nu poate fi posedat, el *este* adevărul. Kafka nu scrie doar literatură, el *este* (sau *vrea să fie*) doar literatură.

Lupta lui Kafka cu inexprimabilul nu e identică cu o luptă romantică pentru Ideal. Nu se poate afirma despre scriitorul praghez — aşa cum s-a făcut uneori — că e un neoromantic. El nu este un damnat în sensul romantic al cuvîntului. Firește, e un melancolic, viaţa sa decurge în răspăr cu lumea, nimic nu-l satisface. Suferă, dar totuşi existenţa sa nu e aceea a disperatului romantic. Dimpotrivă, el e structural un antiromantic. Există în el o sete de viaţă reală, concret-terestră. Idealul vag nu-l atrage. Iluziile îl lasă nesatisfăcut. E prea citadin pentru a comunica mai intens cu natura. Prea lucid pentru a se lăsa tîrît de pasiune departe de masa sa de lucru. Pe cînd romanticii duceau — sau voiau să pară că duc — o luptă cu zeii, avînd o febră titanică, o înverşunare prometeică, Franz Kafka se luptă cu o realitate mai dură, ireductibilă, asemenea — am putea spune — stîncii pe care e ţintuit Prometeu, în parabola sa, a stîncii care în cele din urmă, cînd zeii şi oamenii şi Prometeu însuşi au ostenit, s-au plictisit, au uitat, rămîne singură. „Kafka, luptînd cu indicibilul şi, pe încetul, orbit de adevăr, simbolizează destul de bine geniul absurd..." [8]. Dacă Franz Kafka nu-şi

fixează un ideal, ca scriitorii romantici, dacă nu socoate că deține adevărul, nu înseamnă că el se mulțumește, în creația sa, cu o fenomenologie descriptivă. Știm, după toate datele, că autorul *Procesului* avea o înaltă conștiință a responsabilității sale, că își vedea misiunea ca pe aceea a unui profet. El poartă un mandat, știe și e convins de acest lucru. Dar cine l-a investit cu acest mandat? Nu știe. Nu depinde, așadar, de nici o autoritate transcendentă. El însuși afirmă, nu o dată, că nu poate asuma, prin natura sa altceva decît un mandat pe care nimeni nu i l-a dat. El nu poate trăi decît în această contradicție. Mandatul care nu emană de nicăieri e simbolul unui mesianism negativ. Mandatul înseamnă o misiune pe care Kafka și-a asumat-o singur, în vederea revelării absurdului în lume și existență. Dar absurditatea rezidă în acest mesaj care nici nu e măcar un mesaj pozitiv, provenind de la cineva. Aici apare caracterul esențial al absurdului kafkian, pe care-l vom întîlni peste tot în opera sa. Nimic nu este așa cum apare. Totul e *ca și cum ar fi* într-un fel oarecare. Totul pare să fie *ca și cum* Kafka ar fi primit un mandat, *ca și cum* el ar avea o misiune, *ca și cum* ar exista cineva care i-a dat o însărcinare etc. În acest ficționalism rezidă sursa absurdului la Franz Kafka. Scriitorul nostru a cunoscut, probabil, lucrarea filosofului Hans Vaihinger, *Die Philosophie des Als ob* (*Filosofia lui ca-și-cum*, 1911), în care gînditorul neokantian susținea ideea necesității unor ficțiuni conștiente, ca o bază necesară pentru cercetarea științifică, pentru trăirea estetică, pentru credința practică. După Vaihinger, conceptele, categoriile cunoașterii noastre sînt ficțiuni utile prin care noi „falsificăm" datele realității obiective, pentru a le ordona în obiecte, substanțe cu anumite proprietăți, contexte ale realului și, astfel, să stăpînim realitatea. „Forma", „cantitatea", „spațiul", „timpul" nu sînt realități în sine, ci ficțiuni, adică unelte ale cunoașterii umane. Vorbim de un spațiu *als ob* (*ca-și-cum* ar fi un spațiu) pentru a poseda și utiliza „spațial" realitatea dată. Ficțiunea, care reprezintă un „model" al realității (în termenii ciberneticii), poate fi întîlnită în mituri ca și în legende, în ipotezele științifice ca și în parabole. Kafka va utiliza neîncetat acest mod de a gîndi ficționalist, al lui *ca-și-cum*, modalitate care, în afara influenței posibile a filo-

sofiei lui Vaihinger, îi era naturală. Revenind la mandatul pe care Kafka presupunea că-l are, acesta nu însemna pentru el decît o direcţie în calea pe care avea s-o urmeze. Dar care era acea direcţie? Ca şi acuzaţia necunoscută care apasă asupra eroului din *Procesul,* mandatul care-i dă o răspundere lui Kafka nu poate fi cunoscut. Este acesta un mesaj către omenire? Nu, căci scriitorul Kafka nu deţine, şi nu pretinde să deţină Adevărul. Este un elan care-l posedă, prin care vrea să însufleţească pe alţii? Nu, căci ştim că nu dispune de un asemenea entuziasm nici pentru el însuşi. Dimpotrivă, mandatul se revelează a fi mai degrabă negativ: „Am asumat cu intensitate negativitatea timpului meu care, de altfel, îmi e foarte aproape, pe care n-am dreptul să-l combat dar pe care, într-o anumită măsură, am dreptul să-l reprezint. N-aveam o parte de moştenire nici din firava pozitivitate, nici dintr-o extremă negativitate care se întoarce în pozitivitate..." — notează el în *Jurnalul* său, terminînd astfel: „Sînt un sfîrşit sau un început"[9]. Kafka nu şi-a asumat un mesaj pozitiv. Nefiind cu adevărat, el nu posedă adevărul, deci nu poate întrupa ceva pozitiv. În schimb, aşa cum se va folosi de minciună pentru a pune în lumină indirect adevărul, va folosi negativitatea sa pentru a face accesibil pozitivul. De aceea, poziţia sa e ambiguă: este el un sfîrşit ori un nou început? De fapt, el întrupează o asemenea epocă de criză în care vechiul şi noul dau o luptă între ele. Şi cîmpul de bătaie e tărîmul însuşi al existenţei acelui preasensibil artist care a fost Franz Kafka.

2. *Sensul inexprimabil al existenţei şi artei*

Pentru un om care trăieşte o tragică ambivalenţă, sfîşiat între faptul de *a nu fi* cu adevărat şi dorinţa de *a fi* în adevăr, căutarea nu poate avea decît un singur sens esenţial. Acesta e tocmai de a afla *sensul* căutării, respectiv al existenţei sale, întrucît itinerariul urmat în căutarea sa e unul şi acelaşi cu drumul vieţii sale. Sensul existenţei — ceea ce face ca omul Kafka *să fie* cel care este— e în acelaşi timp şi sensul artei sale — ceea ce îi dă artistului Kafka raţiunea

sa de *a fi*. Aceste sensuri ultime alcătuiesc tocmai sfera Inexprimabilului în care atît omul, cît şi artistul Kafka vrea să pătrundă. Cîmpul căutărilor şi experienţelor sale e propriul său suflet. Dar, „sufletul" nu e văzut de el doar într-o interioritate subiectivă, ci e proiectat dincolo de el, departe de el. „Departe, departe de tine se desfăşoară istoria mondială, istoria mondială a sufletului". Kafka este şi nu este un subiectivist. Ceea ce-l interesează este, desigur, soarta sufletului său, dar nu aşa cum îl trăieşte *în sine*, ci cum îl proiectează *în afară*, în lume. De aceea, deşi îi spune lui Janouch: „fiecare cuvînt scris este un document personal", iar arta e întotdeauna, după el, „o afacere a întregii personalităţi" [10], totuşi arta sa nu e o confesiune. Numai în primele sale scrieri cedează el unei înclinaţii spre mărturisirea lirică. Mai tîrziu, îndeosebi după *Das Urteil (Verdictul)*, cu toate că fiecare povestire îi vine „din adîncul sîngelui şi anxietăţii" [11], operele sale sînt totuşi decantate de orice scorii personale, şi distanţarea evenimentului narat faţă de evenimentele trăite izbuteşte întotdeauna să dea operei o valoare general-valabilă, dincolo de valoarea personal-documentară. De aceea, ascultînd vocea lui Franz Kafka, auzim mai degrabă vocea Poetului decît aceea a omului din Praga. Reuşita sa — extraordinară la un om al cărui organism era invadat de metastazele unei obsesii centrale — este aceea de a se fi detaşat suficient de mult de eul său psihologic pentru a-şi crea un eu poetic, eul artistului creator.

Absurdul constituie situaţia-matrice a acestui eu poetic, a Poetului în sens kafkian. Să analizăm mai de-aproape această situaţie. Ca orice artist, Kafka nu a trăit, fără îndoială, nici el, într-o sferă pură, transcendentă, a Artei. El ştia prea bine, şi o recunoştea în convorbirile sale cu Janouch, că Poetul simte cu o deosebită intensitate greul pămîntului [12]. Aceasta nu numai din pricina unei hipersensibilităţi care — după cum credeau, îndeobşte, romanticii — l-ar caracteriza. Nici din pricina vreunei înverşunări speciale a lumii împotriva Poetului. Nu e mai puţin adevărat că între lume şi poet există o prăpastie asupra căreia unele parabole kafkiene aruncă o crudă lumină. Artistul trape-

zului, campionul postului, ca și cîntăreața Jozefina, din narațiunile sale, suferă, căci sînt izolați prin însăși arta lor de restul lumii, de comunul muritorilor. Cîntarea Poetului este pentru Kafka un strigăt de durere ; arta e o suferință „prin care el (Poetul) se eliberează pentru o nouă suferință“ [13]. Însăși situația artistului, între lume (îndeosebi lumea semenilor săi) pe de o parte, și artă pe de altă parte, este născătoare de suferință. Funcționar conștiincios dar lucrînd fără tragere de inimă, fiu supus comandamentelor paterne dar siluindu-se pe sine ca să le asculte, drama lui Franz Kafka e aceea a Poetului crucificat între lume și artă, între o lume pe care nu și-o poate apropia dar care-l revendică și o artă care-l solicită în întregime. Artistul dintr-însul înclină spre artă. Acest artist tinde să se realizeze pe sine într-un eu pur, detașat de orice e lumesc, judecînd tot ce e angajat în viața comună, mundană, ca ceva impur. „Situația mea — notează el la 21 august 1913, în *Jurnal* — este insuportabilă, pentru că ea contrazice unica mea dorință și unica mea vocație : literatura. Întrucît eu nu sînt decît literatură și nici nu pot și nici nu vreau să fiu altceva, situația mea nu mă va putea seduce niciodată ci, dimpotrivă, ea mă va distruge în întregime.“ Literatura e singurul domeniu în care Kafka îndrăznește *să fie*. El nu *face* literatură, ci *este* literatură. Dar existînd în lume, într-o situație („insuportabilă) el este — cum am mai văzut — un om *dublu*. Drama lui, drama Poetului — după el — decurge din această duplicitate a sa. Căci el nu se mulțumește să fie un scriitor care scrie din meserie, nici chiar dintr-o superioară vocație de literat, ci arta sa este însăși existența sa cea mai autentică. Desigur, a încarna literatura pură într-o lume care-și impune condițiile sale, e o încercare de a realiza imposibilul. Imposibilitatea *de a fi numai artă*, e un corolar al imposibilității *de a fi* pur și simplu, de a exista în lume. Cel care scria la 19 februarie 1911 : „Pentru mine, asta e o dublă existență cu totul teribilă, care probabil n-are altă ieșire decît nebunia“, va nota peste zece ani la 16 ianuarie 1922 : „Imposibilitatea de a suporta viața sau, mai exact, continuitatea vieții. Ceasurile nu concordă, ceasul interior gonește într-un mod diabolic, demoniac, în orice caz inuman, pe cînd cel exte-

rior își urmează mersul obișnuit, într-o manieră sacadată. Ce se poate întîmpla decît că cele două lumi se vor separa ori se vor smulge una de alta într-un mod teribil". Dedublarea insului Kafka n-a dus niciodată la nebunia pe care o prevedea, la ruptura schizofrenicului. Cele două ceasuri au continuat să alerge cu ritmurile lor diferite, dînd existenței omului-artist Kafka trăsătura — de care el însuși era prea conștient — unei interioare disparități. Absurdul existenței Poetului rezidă chiar în această dedublare a sa, în această duplicitate existențială, în disparitatea termenilor care o constituie.

Artiștii care populează povestirile lui Kafka prezintă, fiecare în felul său, această disparitate. Existența lor are un caracter excepțional, ei sînt structural *nepereche*, sînt nefericitele *excepții* (în sens kierkegaardian) ale genului uman. Ei își datoresc acest caracter, în mare măsură, tendinței antinaturale, absurde, a existenței lor în artă. Idealul artistic al eroilor ce se dedică vreunei arte, în povestirile lui Kafka, e un ideal absurd. Trapezistul care se aruncă în gol, campionul foamei care se abține vreme îndelungată de la orice hrană, Jozefina care, singură în neamul diligent al șoarecilor, cere să fie scutită de orice gen de muncă, de tot ce e luptă pentru existență, pentru a se putea dedica numai și numai cîntatului ei artistic, și Franz Kafka alături de ei, artist al inexprimabilului care ar dori o situație excepțională fizică, psihică și socială, o lepădare a oricărei griji lumești pentru *a fi* numai literatură, toate aceste propensiuni ale artiștilor kafkieni și ale poetului lor sînt potrivnice tendințelor fundamentale ale naturii umane care pretinde hrană, sol ferm sub picioare, muncă și luptă pentru existență. Situația absurdă a acestor „artiști" care, asemenea „cîinilor aerieni" din *Cercetările unui cîine*, sînt suspendați în vid, oprindu-se de la trebuințele elementare ale firii umane, postind, cîntînd ori bolborosind cuvinte, altele decît cele ale neamului lor, este cu atît mai „excepțională", cu cît ei vor cu toții să fie recunoscuți în *excepționalitatea* lor. A fi recunoscut de altul drept o *excepție* este dorința oricărui artist din lumea lui Kafka. Singurul lucru la care rîvnește Jozefina, din partea poporului ei de șoareci, este „o recunoaștere publică a artei

sale". Dar poporul care îi dă tot ce poate, gratitudine și admirație, îi refuză „cu încăpățînare", tocmai și numai această dorință, împlinirea acestei dorințe. Ca toți ceilalți „artiști" (inclusiv Kafka), Jozefina pretinde ca subiectivitatea artei sale să dobîndească, prin recunoașterea compatrioților ei, obiectivitatea vieții, a existenței reale. De fapt, vrea ca prin recunoaștere, existența ei de *cîntăreață* să devină în mod obiectiv cîntare, după cum Franz Kafka, prin creația sa literară, vrea să devină *literatură* și să fie recunoscut ca atare. Cu alte cuvinte, existența în poezie a Poetului pretinde să fie recunoscută ca existență a sa reală, autentică. Kafka, el însuși, năzuiește spre această identificare tot printr-o recunoaștere, și anume — în primul rînd — printr-o recunoaștere din partea tatălui său care constituie publicul și lumea sa cea mai apropiată. Dar șoarecii (poporul Jozefinei), publicul circului, spectatorii ce trec indiferenți pe lîngă cușca în care flămînzește campionul foamei și, asemenea lor, tatăl lui Franz Kafka, nu-și dau *recunoașterea* lor. Din nou situație absurdă : artistul, care-și găsește justificarea existenței sale în artă și prin artă, nu-și poate justifica existența în fața oamenilor prin arta sa și, deci, nu poate găsi nici artei, nici existenței sale o justificare. Situație tragic-ironică a artiștilor : dedublați între existența lumească și cea poetică, rupți de ceea ce e „natural", excepții privite ca simple excepții, eul lor artistic vrea să se înalțe „pur" dintr-o lume „impură". Dar lumea și existența însăși a artiștilor are grijă să le reamintească impuritatea lor esențială, duplicitatea existenței lor. Esteticul atrage și tulbură, deopotrivă. El este ambiguu : pur și impur, cîntare seducătoare a Sirenelor și abis al atracției acelorași ființe ale adîncurilor. Din această ambiguitate derivă tulburarea Poetului, tulburare care-i revelează impuritatea funciară. Campionul foamei, ascet care refuză mîncarea norodului, se mînie ca o fiară în cușca lui, din pricină că ceilalți, oamenii sătui, nu vor să-l ia în seamă. Cuvîntul lui Pascal i se potrivește acestuia, ca și celorlalți artiști după imaginea lui Kafka : *„qui veut faire l'ange, fait la bête"*. Ridicîndu-se peste condiția umană, în înălțimi angelice, acești artiști recad într-o condiție bestială. Kafka era prea lucid

pentru a nu-şi da, cu ironie, seama, de situaţia aceasta a Poetului, al cărui eu vrea să se înalţe în sfera pură a excepţiei. Vedem aceasta, între altele, din critica pe care o aduce *Excepţiei,* individului excepţional din concepţia lui Soeren Kierkegaard, care a exercitat, de altfel, o influenţă asupra sa. El care, în 1913, spunea că sfîşiatul gînditor danez e „prietenul" său, care se socotea justificat în ezitările sale matrimoniale prin tribulaţiile similare ale logodnicului Reginei Olsen, declară mai tîrziu (într-o scrisoare către Max Brod) că „fericitul-nefericit" Kierkegaard care „dirijează atît de admirabil dirijabilul de nedirijat" al vieţii sale, se zugrăveşte pe sine „în nori", mult prea ideal şi deci „nu vede omul obişnuit" [14]. Campionul foamei şi Jozefina sînt, oarecum, parodii ale lui Abraham din *Furcht und Zittern (Frică şi cutremurare)* a gînditorului danez. După cum Abraham, prin excepţionala sa existenţă religioasă, ascultă de comandamente divine care-i impun acte ce pot contraveni moralei curente (jertfirea propriului său fiu), tot astfel artistul care prin „arta" sa săvîrşeşte acte antinaturale, reclamă un statut de „excepţie". Or, Kafka îl denunţă prietenului său pe Kierkegaard, ca pe unul ce nu vede „omul obişnuit", ca şi Jozefina care uită imperativele laborioase ale neamului ei şoricesc.

Pe acest „om obişnuit" Kafka el însuşi nu l-a uitat niciodată, chiar dacă adeseori l-a sacrificat în sinea lui. Dacă Kierkegaard făcea elogiul actului de jertfă eroică al lui Abraham din *Biblie,* Kafka preferă lupta în lumea cotidianului, a banalului. Lupta în cotidian, existenţa banală din care îşi scoate Kafka „temele sale", nu este domeniul facilului, nici al comunului. Căci, de fapt, lui Kafka nimic nu i se pare comun, obişnuit. Banalul are pentru el surprinzătoare aspecte ascunse, obişnuitul ascunde şi poate revela monstruosul, din raţionalul bunului-simţ comun erupe absurdul. O primă greutate în calea scriitorului care vrea să surprindă direct obiectul real : cuvîntul nu-l *prinde.* Nimic nu poate fi *numit* cu adevărat, astfel încît, între cuvînt şi lucru adeziunea să fie totală, cuvîntul să sesizeze lucrul pe de-a întregul, numele lucrului să fie unul şi acelaşi cu ceea ce numeşte. Nici chiar cele mai banale obiecte şi fapte nu pot fi surprinse în cuvînt.

Ba chiar acestea se lasă convertite în cuvînt mai greu decît abstracţiunile. Lucrurile se refuză aprehendării lor directe prin verb. Numele lucrurilor se vădeşte a fi o intervenţie arbitrară, iar relaţia impusă prin limbaj între un nume — în mod esenţial neautentic — şi obiectul real denumit e o relaţie absurdă. Ştim că, pentru Camus, un scriitor e cu atît mai „absurd", cu cît e mai conştient că *nimic nu poate fi numit* şi care, cu toate acestea, *numeşte*. Cum vom vedea mai tîrziu, această neputinţă a cuvîntului — situaţie tipică a scriitorului absurd — apare în forme complicate în opera lui Samuel Beckett. În lumea lui Beckett, în care cuvîntul nu poate surprinde nimic căci totul se obliterează înainte de a fi aprehendat prin cuvînt, în care lucrurile nu se lasă numite, nu se lasă posedate prin cuvînt (lumea în care Watt — unul din „personajele" beckettiene — îi spune zadarnic oalei domnului Knott „oală", căci oala nu vrea să ştie de acest nume al ei, şi privind-o mai bine, Watt îşi dă seama că oala nici nu „este" ceea ce cuvîntul spune că este), în lumea lui Beckett, cuvintele sînt totuşi singura realitate. Tot astfel, Kafka e convins că există o neadecvare între lucruri şi raţiunea umană care caută să le surprindă prin limbaj. În străduinţa sa de a *numi* cotidianul, banalul, el se zbate între neputinţa pe care o resimte în el, conştiinţa pe care o are despre incoerenţa lumii, şi nevoia organică, imperioasă, de *a numi*. De aceea, în acest efort al său, el nu copiază, nu descrie lumea, nici nu caută s-o explice raţional ci, înainte de toate, dă glas anxietăţii sale, a insului trăind într-o lume în care obiectul cel mai comun are taine ce nu pot fi prinse de cuvînt. Această anxietate e tocmai reflectarea în sensibilitatea sa a dezacordului funciar dintre eul său şi lume, precum şi reflectarea în sensibilitatea sa a propriei sale neputinţe. Ea rezultă din situaţia absurdă a artistului care atîrnă, ca şi Trapezistul, „în gol".

Dar anxietatea (ca şi extazul misticilor, de altfel) nu obnubilează întotdeauna simţurile. Adeseori, ele dobîndesc în asemenea stări o deosebită acuitate. Anxietatea duce la atribuirea unei importanţe excesive tuturor lucrurilor. Acestea dobîndesc, astfel, grave sensuri ascunse. De aici atenţia nesfîrşită cu care anxiosul le urmăreşte. Se poate vorbi, într-ade-

văr, de un realism al fricii. La Kafka, scrisul este o stare de viziune lucidă. El observă, parcă într-o panoramă interioară, lucrurile în aparență cele mai mărunte, mai nesemnificative. Notează în caietele sale, cu o minuțiozitate pedantă, mici fapte, obiecte, gesturi lipsite de însemnătate. Regretă că nu se poate întinde în descrierea unui fapt în toate direcțiile, că nu poate intra în toate amănuntele, așa cum ar dori-o. În acest laborator al său, în care elementele par uneori de o dezolantă trivialitate, artistul caută, ca un alchimist, piatra filosofală a adevărului în elementele cele mai banal-pământene. Căutînd adevărul lucrurilor, acel *inexprimabil* al lor, el nu urmărește o idee platonică, detașată de lucruri, ci o esență a lucrului în sine. S-ar putea vorbi despre un kantianism al lui Kafka (căutarea unui *„Ding an sich"*) și probabil în lecturile sale el a întîlnit teze ale neokantienilor vienezi. Mai apropiată însă de metoda sa și de obiectivul urmărit de el — căutarea esenței lucrurilor — este fenomenologia husserliană. Aplecat asupra realității cotidiene, el exercită o punere în paranteză a realului, o căutare a esențelor, în urma unei reducții fenomenologice. Adeseori se afirmă de către comentatori, că autorul *Procesului* descrie neverosimilul (astfel, Albérès și Boisdeffre în monografia lor). De fapt, Kafka descrie *realul, obiectivul.* Acest real este însă „tratat", cum vom vedea, într-un mod sui-generis. Scriitorul creează un univers absurd, în care vom pătrunde desfășurînd un spectacol din care gestul important, bogat în semnificații umane, lipsește cu desăvîrșire, în care — dimpotrivă — luat în amănunt, totul pare nesemnificativ sau prea puțin semnificativ. Nu este vorba doar de lucruri sau evenimente care nu duc nicăieri, de absurdul pur al nonsensului, al haosului nesemnificativ. Ficțiunile kafkiene au o ordine interioară. Aceeași comentatori care vorbesc despre neverosimilul din opera sa prezintă povestirile sale ca un mod de a „închide perspectivele" [15]. Acest *nesemnificativ* care — încă o dată — pare să nu ducă *nicăieri,* acel *nimic,* acea *închidere* a perspectivelor este, de fapt, modul original al scriitorului din Praga de a surprinde inexprimabilul. Dacă sîntem de acord cu Camus, după care: „Kafka exprimă tragedia prin cotidian și absurdul prin logică" [16], putem afirma, de asemenea, că descriind realul, luptînd pentru *numirea* lui, prin exprimabil,

Kafka asediază inexprimabilul. Opera sa nu e nici fantazare pură, nici o încercare de a plăsmui o lume ideală şi nici nu e o tentativă de a face ireală realitatea ori de a face o critică directă social-morală a realităţii, ci e un asediu prin real, prin exprimabil, al inexprimabilului. De aceea, absurdul la Kafka nu are alura ilogismului poetic de esenţă romantică. El poate pe drept cuvînt afirma că ţinta sa e adevărul — dincoace ori dincolo de logică. „Caut întotdeauna să comunic ceva incomunicabil, să explic ceva inexplicabil" — îi scrie el Milenei — şi acest text pe care l-am mai întîlnit, e revelator pentru intenţia sa. Intenţie logic-absurdă dar legitimă din punctul de vedere al intenţiei artistice. Kafka explică, de altfel, în continuarea acestei fraze, în ce sens căutarea aceasta e ancorată în experienţa sa personală cea mai autentică : „(Caut) să explic ceva din ceea ce am în măduva mea şi ceea ce nu poate fi trăit decît de ea. În fond, poate nu e nimic altceva decît acea faimoasă teamă de care vorbesc atît de des, dar extinsă la toate : teama de mare, de mic, teama convulsivă de a spune un cuvînt". Teama de „a spune un cuvînt" e asociată, aşadar, cu nevoia de a „comunica ceva incomunicabil". Prin această teamă vom pătrunde în universul absurd al operei kafkiene.

Anxietatea generalizată, la Kafka ca şi la Kierkegaard [17], nu e doar teama de ceva ce ne ameninţă ca un vid absolut, ci şi dorinţa pasionată, atracţia pe care acest vid o exercită asupra noastră. Repulsia şi atracţia dau anxietăţii ambiguitatea ei esenţială. Teama e, totodată, o nostalgie dureroasă. Anxietatea derivă din neputinţa dar şi din nevoia ek-staziei, a ieşirii din sine, a comunicării cu o transcendenţă. Înţelegem de ce scrisul, pentru Kafka, e taumaturgic : descrierea anxietăţii vindecă de anxietate. Nici o altă experienţă nu-i satisface nostalgia sau nu se apropie de satisfacerea ei, ca actul scrisului. Observăm la autorul *Procesului,* o eliberare prin scris, un *catharsis* al creaţiei. „Am în acest moment — notează el în *Jurnal* la 8 dec. 1911 — o mare nevoie de a extirpa anxietatea mea, descriind-o în întregime şi, după cum ea vine din adîncurile fiinţei mele, s-o fac să treacă în adîncurile hîrtiei, sau de a o transcrie astfel încît să pătrundă cu

totul în mine lucrul scris..." Dacă e cu neputinţă să posezi sensul existenţei şi al artei, dacă exprimînd, actul creator nu cuprinde inexprimabilul, în schimb, scrisul e — după Kafka — singurul act uman prin care existenţa se luminează, se purifică *în* şi *prin* artă. Desigur, Kafka era conştient că ceea ce urmărea el, şi anume aflarea unui sens final al existenţei şi al artei, devine posibil doar undeva la limitele fiinţei şi artei. El ştia, prea bine, că urmăreşte *imposibilul*. De altfel, tema *imposibilului* îl obsedează pe acest om care mărturiseşte de atîtea ori că existenţa însăşi, pentru el, e imposibilă. „Eu sînt o pasăre imposibilă" [18] — îi spune el, o dată, lui Janouch. În *Descrierea unei lupte*, una din primele sale scrieri (compusă probabil în 1907) are un capitol intitulat: „Divertisment, sau în care se arată că viaţa este un lucru imposibil". Acest „imposibil" este pentru Kafka mai *real* decît realul imediat pe care-l oferă viaţa banal-cotidiană. „Imposibilul" kafkian nu e „miraculosul" pe care îl vor căuta suprarealiştii, urmînd îndemnul lui Breton, după care numai miraculosul este frumos. El nu este nici o iluzie, nu e irealizabilul. În realitate, iluzia este pentru Kafka tocmai ceea ce nouă ne apare drept viaţa reală. Sub tot ce e aparent solid, existînd în ordinea cotidiană, concretă a lucrurilor, întărit de legi şi convenţii, există pentru Kafka o realitate *mai reală* pe care anxietatea sa o bănuieşte, care ţîşneşte uneori la suprafaţă (ca şi inconştientul freudian care irumpe în conştient), realitate pe care scriitorul caută, neîncetat, să o capteze în scrisul său.

Această realitate imposibil de cuprins, deşi mai adevărată decît realitatea însăşi, este acel sens ascuns, inexprimabil al existenţei şi al artei, pe care am văzut că scriitorul nostru îl urmăreşte. În legătură cu toate scrierile lui Kafka se poate spune ceea ce afirmă el însuşi în legătură cu „pildele" înţelepţilor din vechime: „Toate aceste pilde nu spun în realitate altceva decît că Necuprinsul este de necuprins, şi asta am ştiut-o de totdeauna". Dar se grăbeşte să adauge, scoţînd în evidenţă efortul creatorului absurd care repetă — asemenea lui Sisif — gestul despre care ştie prea bine că e zadarnic: „Dar ce este truda noastră de fiecare zi, asta e cu totul

altceva". Creaţia, „truda noastră de fiecare zi", rămîne valabilă, astfel, chiar atunci cînd pare absurdă. „Mai demult — notează Kafka într-una din *Meditaţiile asupra păcatului, suferinţei, speranţei şi adevăratei morţi* — mai demult, n-am înţeles de ce nu primesc nici un răspuns la întrebarea mea, azi nu înţeleg cum de am putut crede că pot întreba. Dar eu nu credeam, ci doar întrebam". Putem adăuga că, mai tîrziu chiar, atunci cînd va şti prea bine că la unele întrebări nu va primi nici un răspuns, cînd nu va găsi nici o justificare întrebării însăşi, el nu va înceta să întrebe. Creaţia absurdă, în esenţa ei, e o asemenea interogaţie în gol, o întrebare făcută cu conştiinţa că răspuns la ea nu există. Condiţia scriitorului absurd pretinde o astfel de urmărire a unui scop nevăzut, lupta cu un adversar necunoscut. „În mînă n-am nimic... şi totuşi — aşa o pretind condiţiile luptei şi necesitatea vieţii — trebuie să aleg nimicul", îi scrie Kafka tatălui său.

A alege nimicul e identic cu a urmări Imposibilul, cu a comunica ceva incomunicabil, şi toate aceste formulări sînt moduri diferite ale exprimării Inexprimabilului. Există — am putea spune — un act reflex spiritual care-l face pe Kafka să reacţioneze la orice excitant printr-un gest în vid. Obiectivul său pare atît de evanescent, încît ne putem întreba cum se poate susţine un efort creator dirijat astfel, în gol, cum se poate clădi o estetică pe o asemenea temelie negativă. Dar calea lui Kafka nu e, firește, atît de negativă pe cît pare, după unele din afirmaţiile sale ce au o alură paradoxal-biblică (de exemplu: „Cel care caută nu găseşte, dar cel care nu caută va fi găsit"). Orice efort spre o ţintă care depăşeşte limitele realului are aparenţa aceasta a unui efort în neant. Efortul lui Sisif este o deşertăciune, şi Camus are perfectă dreptate să ni-l înfăţişeze ca tipul lui *homo absurdus*. Textul capital — ca o mărturisire de credinţă — care descoperă sensul existenţei scriitorului Kafka, este următorul pasaj dintr-o scrisoare către prietenul său Max Brod: „Ceea ce am de făcut, nu pot s-o fac decît singur. A pune în lumină finalităţile ultime". A pune în lumină înseamnă a revela. Ori revelarea nu se poate efectua decît printr-un act de comunicare. „Finalităţile ultime" constituie acel „incomunicabil" ori

inexprimabil, la care se referă în alte texte. Ce sînt însă, în sine şi neraportate la comunicarea lor, aceste finalităţi ultime ? Este lucrul-în-sine kantian, în-sinele existenţialiştilor, divinitatea religiilor revelate, un principiu metafizic ? „Finalităţile ultime" sînt Adevărul ultim, ireductibil, Adevărul justificator, cel care odată stăpînit legitimează efortul, actul care a dus spre el, ca şi existenţa celui care a tins spre el. Este punctul extrem de unde nu mai e drum de întoarcere. „Acest punct e de atins" — spune Kafka. Adevăr către care — mai mult decît spre frumos — a năzuit scriitorul în opera şi viaţa sa. Nu spunea el : „arta noastră înseamnă a fi orbit de adevăr" ? Acest adevăr este însuşi Absolutul spre care aspiră, esenţialul dătător de sens. Acest absolut e de atins. Dar unde ? În realitatea imediată, cu ajutorul uneltelor celor mai imediat-umane, cu ajutorul cuvintelor. Ironia spiritului kafkian temperează însă patosul căutătorului de absolut. El ştie prea bine — după cum am văzut — că arta sa nu face decît să „zboare în jurul adevărului, dar cu hotărîrea bine determinată de a nu se arde la flacăra lui" ; el ştie că adevărul nu poate fi atins, posedat, că necuprinsul va rămîne necuprins oricare ar fi efortul căutătorului de adevăr. În această atitudine a lui Kafka faţă de „finalităţile ultime" este ceva din agnosticismul kantian, e neputinţa de a pătrunde prin cunoaştere lucrul în sine. Totuşi, în întreaga sa viaţă, Kafka a căutat acel „punct arhimedic" la care, adeseori, a făcut aluzie în scrierile sale, punct de care voia să-şi reazime pîrghia scrisului său, pentru a ridica lumea în absolutul pur, imuabil, al Adevărului. Într-un fragment din *Paralipomena la seria El*, în care vorbeşte despre sine la persoana a treia, Kafka declară — gîndindu-se evident la sine — : „A găsit punctul arhimedic, dar l-a folosit împotriva sa însuşi, evident, i s-a permis să-l găsească numai cu această condiţie". Am putea interpreta acest text ca o mărturisire a faptului că Franz Kafka a găsit acel punct arhimedic pe care se putea ridica lumea în Adevăr, într-o experienţă revelatoare (ca acel *Erdbeben*, acel cutremur kierkegaardian, ori ca noaptea pascaliană de agonie şi lacrimi de bucurie). Dar, deşi l-a găsit, el n-a putut să-şi sprijine pe acest punct pîrghia propriei sale vieţi, să

o înalţe în Adevăr. Departe de a deveni reazimul necesar al existenţei sale, acest „punct" i-a fost revelat doar spre ruina propriei sale vieţi. De fapt, Inexprimabilul pe care-l căuta, acel adevăr final nu-i apare niciodată sub forma revelaţiei pozitive a unui *sens* ultim, pe care apoi el să ni-l descopere exprimîndu-l. Toţi eroii săi caută sensul existenţei, dar acesta se arată sub forma absurdului, ca şi misterele religiei care la Kierkegaard apar sub forma paradoxului, ca şi antinomicul la Kant, misterul la Lucian Blaga etc. Dacă pentru Kafka „orice literatură e un asalt împotriva frontierelor" (*Jurnal*, 16 ian. 1922), literatura nu înseamnă cucerirea unui regat transcendent şi incorporarea lui în imanenţă nu înseamnă găsirea unui tîlc al lucrurilor, aflarea unui sens clar formulabil al existenţei. Kafka îşi dă seama (cum o recunoaşte în *Caietele in-octavo)* că scrie nu pentru a arăta *ceea ce* îi lipseşte, ci *că* îi lipseşte ceva. Or, ştim că pentru el suprema lipsă e aceea a unei existenţe autentice. Cel care se ştie culpabil de a nu fi, de a nu avea acces la existenţa adevărată, cel care dincolo de toate încercările sale a ales soluţia cea mai absurdă, posibilitatea de a exista în adevăr prin literatură, pentru acest ins, efortul se dovedeşte iluzoriu. Creaţia sa nu l-a ajutat să găsească sensul existenţei şi al creaţiei însăşi, opera sa n-a constituit acel punct arhimedic prin care viaţa sa ar fi putut dobîndi caracterul absolut al adevărului mîntuitor. Neputinţa lui Kafka de a justifica existenţa e una cu neputinţa sa de a găsi o justificare artei, în afara ei: o justificare etică, social-politică, metafizică. Arta nu-l ajută pe Kafka să găsească nici sensul existenţei, nici sensul artei însăşi.

Cu tot acest eşec, în *voinţa* de a găsi sensul existenţei şi al artei (unul şi acelaşi pentru el) rezidă, paradoxal, însuşi sensul existenţei şi al artei kafkiene. În aforismele, parabolele, fabulele, pseudocronicele, falsele sale romane, el proiectează neîncetat modele care urmează să-i aducă răspunsuri cu privire la sensul elementului artistic implicat în făurirea acelor modele, ori cu privire la sensul existenţei omului-artist care le-a făurit. Arta însăşi, care nu-şi revelează semnificaţia, îi impune în schimb sacrificii atît omului, cît şi artistului, în vederea atingerii scopurilor ei misterioase. Totul

pentru literatură : aceasta ar putea să fie o deviză a vieţii lui Kafka. Travaliul poetic este pentru el „o soluţie divină, o intrare reală în viaţă". Ca şi Trapezistul ori Campionul foamei ori Jozefina, el e gata să moară pentru arta lui, care îi pricinuieşte, de altfel, atîtea suferinţe. Nu pentru „frumos", căci artisticul nu e pentru el identic cu esteticul, cu frumosul. Marthe Robert, în cartea ei despre Kafka, analizează foarte judicios repulsia care se instalează treptat în sufletul artistic al lui Kafka, faţă de „frumos". „...Frumuseţea ca atare nu apare în cărţile sale, locul ei e lăsat gol, de parcă ar fi incompatibil cu lumea sa, sau n-ar putea să joace acolo un rol decisiv" [19]. Preocupările estetice de la începutul carierii sale scriitoriceşti dispar cu timpul, şi absenţa Frumosului e tot mai manifestă în creaţia sa. Trăirea estetică i se pare impură şi, în locul Frumosului, Adevărul ocupă locul central în viziunea sa asupra artei.

Acest adevăr ultim nu-l găsim însă formulat în opera lui Kafka. Dacă diferitele exegeze — îndeosebi cele psihanaliste, existenţialiste sau teologice — descoperă în această operă tîlcuri, formule dogmatice, fapt care duce, adeseori, la interpretări unilaterale, abuzive, la o reducere a lui Kafka la un corp doctrinar, o înţelegere mai adecvată a acestei opere nu poate să se întemeieze decît pe *ireductibilitatea* ei la o teză ori la un corp de teze. Orice sistematizare logică a ideilor lui Kafka, a imprevizibilului, a inexprimabilului ascuns în dosul exprimatului, existînd în centrul şi în întreg organismul operei sale, se loveşte de prezenţa absurdului. Kafka n-a vrut să impună o logică a sa. Acest refuz al logicii semnificaţiilor naşte impresia de absurd pe care o degajează fiecare filă a operei sale. Tocmai lipsa sensului univoc-formulabil face ca efortul lui Kafka, lupta sa, asediul la frontierele comunicabilului să se continue, în mod firesc, în nenumăratele exegeze pe care le suscită. O exegeză a operei lui Kafka, atunci cînd e bine condusă, devine ea însăşi parte a universului kafkian. În orice caz, ea trebuie să ţină seama de absurdul structural al acestei opere. O asemenea operă care nu aduce în mod direct un mesaj, poate să pară un teribil naufragiu, ori măcar un grav eşec. Max Brod a notat incerti-

tudinile, temerile lui Kafka, cu privire la valabilitatea scrierilor sale. Cel care nu putea *să fie* cu adevărat, a căutat, în viaţa-i plină de eşecuri, să suplinească prin opera sa „absenţa solului, a aerului, a legii"... „A-mi crea aceste condiţii — continuă el — iată obiectivul meu". Asemenea lui Proust care vrea să regăsească timpul pierdut recreîndu-l prin arta sa, Kafka scrie pentru a-şi crea condiţiile existenţei sale. Dar pentru a avea aceste condiţii, pentru *a fi* cu adevărat, Kafka — omul şi artistul — se angajează într-un joc absurd pe care-l descrie cu o rară luciditate într-un pasaj din *Caietele in-octavo*. Jocul său e acela al omului care, socotindu-şi şubredă casa ce i s-a dat, caută să-şi construiască alta alături din cărămizile celei dintîi — ca artistul care-şi clădeşte opera din datele vieţii —, însă, cu timpul îşi dă seama că în loc să aibă o casă şubredă dar întreagă, are o casă pe jumătate distrusă şi alta pe jumătate terminată, cu alte cuvinte, nimic. „Ceea ce urmează e un dans căzăcesc între două case, dans în care cazacul scurmă şi dă la o parte pămîntul cu tocul ciubotelor sale, pînă cînd îşi sapă propriul mormînt sub el". Eşecul dublei existenţe a omului-artist, jocul absurd între *dat* şi *făcut*, între existenţa pasivă şi cea activă, e pentru Kafka o evidenţă. Calea însăşi e imposibilă. „Există un ţel dar nu e nici o cale..." Exprimarea nu-şi atinge ţelul căci nu constituie o cale decît pînă la un punct foarte apropiat care nu e, în nici un caz, „punctul arhimedic". Necuprinsul rămîne necuprins. Calea lui Kafka e presărată, astfel, cu eşecuri. El însuşi o recunoaşte. „Pe bastonul lui Balzac : am frînt toate obstacolele. Pe mînerul bastonului meu : toate obstacolele m-au frînt". Dar pateticul experienţei lui Kafka, rezidă în faptul că nu se opreşte la nici un eşec. Eşecul e depăşit de scriitorul luptînd cu himerele, printr-un eşec al eşecului. O dialectică intimă a vieţii şi creaţiei sale face ca orice negaţie în viaţa acestui om (care socotea că negaţia e tot ce i-a mai rămas) să fie negată într-un moment ulterior. Se poate vorbi de un aspect foarte pozitiv al *luptei* pe care Kafka — omul plin de slăbiciuni şi contradicţii — a dus-o. Natură conflictuală, el poartă tot timpul o luptă, pe care o consideră necesară, cu sine însuşi. N-a spus el : „În lupta

dintre tine şi lume, să fii de partea lumii" ? Formulă curajoasă, care n-a rămas în existenţa lui Kafka doar o simplă formulă. Deşi recunoaşte adeseori, în însemnările sale intime, că nu poate suporta asaltul lumii, al anilor, al propriilor coşmaruri, totuşi, în lupta pe care o dă, el nu e de partea propriilor sale slăbiciuni subiective, ci de partea lumii obiective. El nu-şi apără, egoist, propria persoană ; nu este împotriva realităţii, ci pentru realitate. Chiar atunci cînd luptă contra lumii, el duce o luptă specială cu *caducitatea* lumii. „Dacă vreau să lupt împotriva acestei lumi, trebuie s-o atac în caracteristica ei hotărîtoare, adică în caducitatea ei"). Deoarece, el speră că lovind lumea în ceea ce are ea caduc, va ajunge la ţărmul ferm al unei existenţe indelebile.

O patetică sete de existenţă umple viaţa acestui anxios, a acestui om plin de şovăieli, de ambiguităţi, urmărit de gîndul unei morţi care se apropie, a omului care socotea că „începutul cunoaşterii e în dorinţa morţii". Opera sa, pe care o vom analiza sub raportul structurilor universului ei absurd, al absurdului în relaţie cu altul şi cu sine-însuşi, e departe de a fi o apologie demoralizantă a iraţionalului, a haoticului, aşa cum a fost uneori prezentată. Kafka era un prea mare admirator al lui Goethe, pentru ca lupta olimpicului cu *daimon*-ul să nu constituie pentru el modelul salutar al victoriei omului asupra tenebrelor. Asemenea lui Goethe — deşi atît de diferit de poetul de la Weimar, pe care eşecurile par să-l fi ocolit cu grijă — praghezul Kafka are o umanistă încredere în ceea ce e *indestructibil* în om. Dacă în lupta sa cu lumea îşi propunea să secondeze lumea, în lupta omului cu lumea el e de partea omului. Acest *parti pris* umanist răzbate în cele din urmă în creaţia sa, şi anume, chiar în voinţa de a se exprima, de a comunica cu orice preţ. Căci lupta sa se întemeiază pe credinţa în indestructibilul din noi : omul nu poate trăi fără o încredere durabilă în ceva indestructibil. „Credinţa înseamnă : a elibera indestructibilul din tine, sau mai bine, a fi indestructibil, sau, şi mai bine : a fi". În lupta sa cu inexprimabilul, Kafka năzuieşte spre liberarea acestui indestructibil, pentru *a fi,* pentru ca omul-întîlume să fie.

3. *Universul absurd*

Într-un fragment rămas din Heraclit găsim o observație care poate oferi — peste veacuri — un indiciu, în descifrarea universului oniric al lui Lewis Carroll ca și al universului cifrat al lui Kafka. După gînditorul din Efes, toți cei treji, cei care veghează, există în una și aceeași lume, pe cînd cei care dorm se află unul fiecare în cîte o lume a sa. Putem noi vorbi — așa cum o facem în mod curent — despre *o lume* a lui Kafka? Nu este această lume, mai degrabă, proprie fiecărei făpturi din scrierile sale, personaje care, asemenea adormiților din cugetarea lui Heraclit, își au fiecare lumea lor pe care și-o țes mereu în jur, precum își deapănă visul visătorul, lume pe care n-o pot părăsi, din care nu pot comunica cu alte lumi?

Într-adevăr, în jurul fiecărui personaj central din ficțiunile lui Kafka se ordonează o lume *a sa*. Făpturile acestea care toate-l reprezintă pe Narator, fiind create după chipul și asemănarea lui, sînt, conform unei formule heideggeriene, ființe-în-lume. Lumea în care trăiesc le caracterizează, este universul lor particular. Astfel, Josef K. trăiește în lumea Tribunalului, din clipa arestării sale, care e pentru el clipa intrării în lumea pentru care era chemat și pe care n-o va putea părăsi pînă în clipa morții sale. Lumea Castelului pentru agrimensorul K., „Vizuina" pentru făptura care și-a scurmat-o, cușca pentru Campionul foamei, lumea canină pentru Cîinele-cercetător, universul gînganiei din *Metamorfoza*, Colonia penitenciară și America lui Karl Rossmann, toate aceste lumi sînt concrescute cu cîte un individ, chiar dacă în ele mișună și alte ființe umane ori animale. Ceea ce nu înseamnă însă că „lumile" acestea sînt simple proiecții subiective, simple vise ale indivizilor. A interpreta lumea Tribunalului care, de altfel, are atîtea trăsături onirice, drept un simplu coșmar al lui Josef K., e o eroare. Dacă ființele lui Kafka au, ca și oamenii scufundați în somn ai lui Heraclit, cîte o lume a lor, aceasta nu înseamnă că lumea lor e doar o închipuire a acestor ființe. Scrierile lui Kafka nu prezintă o galerie de schizofrenici, cum s-a spus uneori, de demenți care, pierzînd simțul realului, trăiesc unul fiecare în cîte o lume

psihotic-fictivă. Uneori această lume pare să fie în *interiorul* personajului kafkian (omul-insectă din *Metamorfoza)*; alteori e *în afara* lui (Tribunalul sau Castelul, pentru eroii K. din cele două romane postume). În realitate, nu există un asemenea *înăuntru* sau *în afară* în „lumile" lui Kafka. Aceste lumi alcătuiesc monade închise, amintind monadele lui Leibniz, fără ferestre în spațiu. Vorbind despre universul lui Kafka, înțelegem un asemenea sistem de monade, în care — ca și la Leibniz — fiecare monadă exprimă întreg sistemul monadic. Putem astfel studia „lumea lui Kafka", cercetînd „vizuina" jivinei din povestirea sa, ca și Tribunalul care-l arestează pe Josef K. Toate aceste lumi particulare sînt încercările repetate ale creatorului lor de a-și proiecta propriul său univers.

Să pătrundem, pe urmele lui Kafka și ale eroilor săi, în universul său de monade. Departe de a fi o proiecție subiectiv-psihică a eroilor, lumea despre care spuneam mai sus că este *a lor,* lumea în care ei se descoperă la un moment dat, li se pare de fapt (ca și nouă cititorilor) o lume stranie. Tînărul Karl Rossmann sosind în America, Gregor Samsa trezindu-se în patul său, metamorfozat într-o gînganie înspăimîntătoare, Josef K. arestat de agenții unui tainic Tribunal, agrimensorul K. sosind în sat și privind prin negură spre Castel, cu toții încep o aventură existențială, în clipa în care pătrund pe tărîmul lumii ce va deveni de acum încolo *a lor.* Intrarea aceasta — ca o a doua naștere a eroilor— amintește intrarea personajelor mitice pe un „alt tărîm" ca și momentul în care Dante, „spre-amiaza vieții ajuns", se pomenește într-o pădure deasă, tainic promontoriu al lumii de dincolo, în care va pătrunde. Departe de a se simți la ei acasă în lumea care li se deschide, eroii lui Kafka se simt înstrăinați. Universul în care de acum încolo vor trăi, li se pare o lume care nu e întru totul a lor. Lumea banal-cotidiană pare metamorfozată, „vrăjită" — ca să folosim acest cuvînt prin analogie cu tărîmul vrăjit în care pătrund eroii basmelor. Ceva insolit îi schimbă coordonatele. E o lume stranie, străină. Și străină le va rămîne pînă la sfîrșitul lor, care nu poate fi decît în moarte.

Așadar, lumea lui Kafka se prezintă de la început ca o *altă* lume. Între cele două lumi cu care eroii săi intră în

contact — lumea cotidiană, obișnuită, a realității curente, și „cealaltă" lume — există desigur comunicări și corespondențe. Gregor Samsa, trezindu-se dimineața preschimbat într-o gînganie, crede la început că e victima unei halucinații, a unui coșmar, apoi intră în universul particular al făpturii a cărei înfățișare o luase. Acest univers e altul decît acela al familiei sale, al serviciului său, al existenței sale banale. El se referă neîncetat — la început mai ales — la lumea anterioară metamorfozei, la realitatea pe care a părăsit-o, cu care ar vrea să comunice dar nu mai poate. Nevoind să creadă în noua realitate ce i se înfățișează, el este obligat, tot mai mult, s-o privească în față. Josef K. e arestat în numele unei autorități care, spre deosebire de justiția obișnuită, reală, nu caută delictele populației, ci este *atrasă* de delicte. Tribunalul care dirijează procesul său are prea puțin din caracterul justiției comune, pe care eroul ca și noi înșine, trăind în același veac cu scriitorul, o cunoaștem. Acest Tribunal ordonează arestări ce nu implică deținerea inculpatului; birourile sale se află în podul unei clădiri cu apartamente de închiriat; cărțile sale de legi conțin de fapt imagini pornografice; slujbașii săi suportă cu greu aerul proaspăt din afara birourilor. Structurile acestei lumi a Tribunalului ori Justiției ni se revelează nouă și eroului doar în parte și cu mare greutate, prin mecanismul „procesului". Dar „procesul" însuși nu se desfășoară conform procedurilor obișnuite. Nici o clipă acuzatului nu i se aduce învinuirea în baza căreia a fost arestat. Dus la execuție, el nu știe pentru ce a fost condamnat. La început — la prima și singura sa înfățișare — Josef K poate să afirme: „procedeele dumneavoastră nu constituiesc o procedură decît dacă eu le recunosc ca atare". Această afirmație e semnificativă. Fiind *alta* decît lumea obișnuită, lumea în care intră personajele narațiunilor lui Kafka poate să fie ori nu *recunoscută* de ei. S-ar putea spune că există o libertate inițială a acestor ființe de a admite valabilitatea însăși a lumii în care pătrund. Apoi, lumea Tribunalului se dovedește mult mai vastă decît îi pare la început eroului care — arestat dimineața în odaia sa — înclină să creadă că totul nu e decît o farsă a colegilor cu prilejul zilei sale de naștere. Prin persoanele pe care le angajează (aproape totalitatea celor din

jurul lui Josef K.), prin ţesătura întinsă şi complicată pe care o implică sau cel puţin pe care i-o atribuie eroul *Procesului,* Tribunalul constituie un adevărat univers, avînd o unitate, o lege misterioasă, dispunînd de forţe supraumane. Această *altă* lume poate fi cînd un continent (America, în romanul cu acest titlu), cînd o simplă Vizuină (în nuvela astfel intitulată). În toate cazurile, ea are o structură *cosmotică,* adică tinde spre constituirea unui univers, chiar dacă nu-l realizează. Tendinţa sa firească e să devină, să pară cel puţin, o totalitate, o unitate avînd o ierarhie şi o lege. De altfel, „încăperile", spaţiile mai restrînse din interiorul unei asemenea „lumi", trădează şi ele o tendinţă cosmotică, tind să devină universuri de sine stătătoare, avînd caractere, legi şi ritualuri proprii. Atunci cînd tînărul Karl Rossmann soseşte în rada portului New York, el intră în contact cu o lume a relaţiilor interumane ciudate, de neînţeles. În această lume a „Americii" kafkiene, casa unchiului său, locuinţa de la ţară a domnului Pollunder, hotelul „Occidental", apoi „azilul" în locuinţa lui Delamarche şi a Bruneldei, în sfîrşit, „teatrul naturii din Oklahoma", toate stadiile prin care trece tînărul erou caută să-l captureze ca în tot atîtea *universuri-capcană.* Căci, o altă caracteristică a lumii lui Kafka, pe lîngă faptul că proliferează alte lumi în ea (ca nişte cutii închise în alte cutii) este şi tendinţa acestei lumi de a se *închide* asupra celor dinlăuntrul ei. Este tipic, în acest sens, cazul fiinţei din povestirea *Vizuina.* Făptura solitară, un fel de cîrtiţă, şi-a construit o vizuină, ca un labirint, în care s-a retras, şi care nu comunică în afară decît printr-o deschizătură ascunsă cu multă prudenţă. Rareori, ieşind din vizuina subterană, făptura nu face decît să pîndească deschizătura, căutînd, prin tot soiul de stratageme, să nu atragă atenţia asupra sa. Căci singura virtute a „lumii sale" este ermetismul ei. „Un om într-o celulă...", această imagine pascaliană a condiţiei umane apare în naraţiunile lui Kafka, pentru care universul este celular. O asemenea viziune cosmologică se poate explica printr-o experienţă existenţială fundamentală : aceea a închisorii. S-a căutat accesul la universul lui Kafka prin universul concentraţionar, şi scriitorul ale cărui surori, a cărui iubită urmau să fie victime ale fascismului, a fost considerat — pe drept

cuvînt — un preasensibil profet al ororilor lumii ce urma să vină. Kafka n-a fost închis niciodată. El a trăit însă *ca şi cum* ar fi fost închis. Parabola intitulată *„Bătaia în poartă"* se încheie astfel: „Puteam respira alt are decît pe cel al închisorii? Asta-i marea întrebare, ba chiar mai mult, ar fi o asemenea întrebare, de aş mai avea perspectiva eliberării".

În interiorul acestui spaţiu celular, există o închidere interioară complementară celei exterioare. Dacă drumul spre Castel e interzis, dacă în regatul-vizuină al cîrtiţei se poate intra doar printr-o deschizătură păzită cu străşnicie, iar Colonia penitenciară e, prin însăşi destinaţia ei, închisă în afară, în interiorul acestor lumi hermetice drumurile sînt atît de întortocheate, de complicate, încît prin structura lor internă aceste spaţii alcătuiesc adevărate *labirinturi* care, îngreuind circulaţia, închid şi mai bine fiinţele pe care le deţin. Jose K. rătăceşte pe gangurile Tribunalului pînă cînd îi vine rău şi e nevoit să apeleze la ajutorul funcţionarilor pentru a găsi drumul de ieşire. Tot astfel circulă Karl Rossmann în căutarea cabinei sale din interiorul vasului cu care a făcut drumul spre America, şi mai apoi, pe culoarele casei domnului Pollunder. În parabola *Avocatul,* coridoarele sînt, de fapt, totul, într-o clădire uriaşă în care Naratorul se învîrte. Într-o scrisoare către Milena, Kafka explica spaţiul organizat labirintic din povestirile sale printr-o propensiune a condiţiei umane pentru construirea unui asemenea spaţiu: „În cele din urmă, omul reface, fără încetare, mereu alte galerii, omul, această cîrtiţă bătrînă". De altfel, chiar acesta este subiectul povestirii *Vizuina*: animalul temător îşi sapă nenumărate galerii, o vizuină în care se retrage, organizîndu-şi viaţa în singurătate. Dar dacă toate galeriile acestea nu pot să ofere o siguranţă absolută (şi animalul îşi dă seama de aceasta în ziua în care începe să perceapă un zgomot ce vine de nu se ştie unde şi de pretutindeni) înseamnă că universul labirintic, departe de a fi propice unei fiinţe, îi este advers. Aceeaşi semnificaţie a spaţiului advers, imposibil de străbătut din pricina complicaţiilor, a perdelelor interpuse, apare şi în scurta parabolă *Un mesaj imperial* (care face parte din ciclul *Beim Bau des chinesischen Mauer — La ridicarea zidului chinezesc).* Pe patul de moarte, împăratul trimite un

mesaj unui supus îndepărtat. Dar în zadar își taie solul un drum prin mulțime, zadarnic sînt doborîte zidurile, obstacolele din calea lui, el nu poate părăsi nici apartamentele palatului central, dincolo de care vin scări, curți, apoi al doilea palat și iarăși scări și uși ș.a.m.d. Orașul, cu tot labirintul său și imperiul întreg se întind dincolo de palatul labirintic. Deci mesajul nu va mai ajunge niciodată, căci solul nu va putea străbate în veci labirintul spațiilor interpuse între împăratul muribund și supusul său. O remarcă din *Caietele* lui Kafka poate fi apropiată de această parabolă : „Săpăm fîntîna Babel". Turnul biblic devine, în viziunea lui Kafka, un labirint nesfîrșit, o construcție subterană în care omul se pierde înaintînd.

Spațiul celular, labirintic, al universului kafkian, nu este niciodată acela al universului *natural*. Natura lipsește aproape cu desăvîrșire din proza acestui scriitor prea citadin. Apariția, uneori, în textele sale, a unui amănunt amintind un fenomen natural (ploaie, ninsoare, o băltoacă etc.) este de importanță cu totul secundară. Fenomenele naturii sînt lipsite de semnificație în sine, fiind subordonate realităților esențial-umane. Nu se poate vorbi, de asemenea, despre existența în universul lui Kafka a unui spațiu sau a unei temporalități obiective. Spațiul sau timpul sînt, pentru el, elemente expresive care se pot dilata ori restrînge conform unor norme care nu sînt însă întotdeauna cele ale subiectivității eroului. Știm — de la Bergson ca și de la Proust — că durata umană trăită este alta decît aceea a timpului mecanic calendaristic. La Kafka, spațiul și timpul sînt uneori asemenea funcții ale subiectivității eroului, dar de cele mai multe ori ele sînt funcții ale universului absurd ca atare[20]. De altfel, aceste fenomene țin mai degrabă de un cadru fizic, ori de alcătuirea anorganică a lucrurilor decît de natura organică. Animalele care apar frecvent și avînd o mare importanță în opera lui Kafka nu reprezintă cîtuși de puțin o prezență „naturală". Ele sînt integrate sau pe cale de a se integra în universul uman. Or, acest univers este pe deplin antinatural. Un univers *făcut*, artificial, înainte de toate prin faptul însuși că e un univers în *construcție*. Cei care sapă fîntîna ori înalță turnul Babel, ca și cei care zidesc marele zid chinezesc, cîrtița

care-şi scurmă galeriile, cu toţii participă la o construcţie cosmică. Universul acesta nu este niciodată terminat, el nu *este*, el *se face*. Artificialul apare în centrul „coloniei penitenciare" sub forma aparatului de tortură, cu labirintul său complicat de mecanisme, construit după planurile fostului comandant, după cum organizarea întregii colonii era opera lui. Căci artificialul este îndeosebi administrativ-organizatoric. În săparea puţului Babel ori a zidului chinezesc, oamenii apar ca funcţionari ai unui gigantic sistem. Universul construit al lui Kafka este un univers administrativ-birocratic. Scriitorul avea modelul cel mai direct al acestui univers în societatea de asigurări la care lucra ca jurist, deci ca funcţionar. Un model mai amplu structurat era acela al monarhiei austro-ungare în care trăia, societate feudal-burgheză, puternic ierarhizată, cu un solid aparat birocratic în care — spunea Kafka el însuşi — : „cătuşele omenirii chinuite sînt confecţionate din coli ministeriale". În *Procesul*, Josef K. trece dintr-o lume birocratică (e prim-procurist la o mare bancă) într-altă lume, a birocraţiei Tribunalului. Aici află că „ierarhia Justiţiei este infinită, şi printre treptele ei chiar iniţiaţii abia dacă se descurcă". O pletoră de funcţionari ai justiţiei, avocaţi dar şi impricinaţi, alcătuiesc „imensul organism judiciar". Karl Rossmann — care aminteşte pe Adolescentul lui Dostoievski — descoperă în America acelaşi mecanism ce tinde să preschimbe oamenii în roboţi dezumanizaţi. O imagine fantasmagorică a unui asemenea univers al oamenilor, reduşi prin instrumentalizarea mecanică la simple automate, ni se înfăţişează în capitolul privind activitatea telefoniştilor de la hotelul „Occidental". Universul apare deci perfect instituţionalizat, şi chiar lumea mitologică în transpunerea lui Kafka nu este altceva decît o vastă administraţie. În parabola *Poseidon*, zeul mărilor îşi administrează apele ca un director de bancă, stînd şi calculînd la biroul său. El nu mai are legături cu imperiul marin, deşi doreşte să-l cerceteze o dată la sfîrşitul timpurilor, după lichidarea tuturor socotelilor. Întîlnim aici absurditatea birocraţiei, a mecanismului administrativ pe care o prezintă acest fenomen în realitatea social-istorică a timpului.

Căci caracterul esențial al acestui univers este absurditatea sa, lipsa ori perturbarea semnificațiilor, absența finalității. După cum dedublarea kafkiană în ceea ce îi e propriu și ceea ce îi e străin duce la lupta absurdă, tot astfel ambiguitățile „lumii" lui Kafka generează absurditatea ei. O primă spărtură în unitatea lumii se ivește în momentul crucial al pătrunderii eroului pe un *alt* tărîm. Această *altă* lume pare să nu fie făcută pentru a primi omul ca atare, ci pentru a-i zădărnici eforturile. Dacă aceste eforturi sînt toate semnificatoare (adică, încercări de a da sens celor ce există), lumea absurdului, incoerentă, e o continuă denunțare a semnificațiilor, o zădărnicire a efortului uman de a da un sens lucrurilor. Între lumea realului obiectiv și aceea a unei noi „realități" descoperite, între lumea voiajorului Gregor Samsa și aceea a gînganiei în care s-a metamorfozat, se stabilesc relații — conjuncții și disjuncții — al căror caracter esențial, atît pe plan epistemologic, cît și ontologic, e absurditatea. Într-adevăr, *celălalt* tărîm, care e propriu-zis acela al *absurdului,* se prezintă față de primul, pe care-l vom denumi *al obișnuitului,* sub un raport analogic și de alteritate. În opera lui Kafka, omul participă la două lumi. În parte, de aici derivă ambivalențele sale despre care vom vorbi mai tîrziu. Lumea Justiției care-l arestează pe Josef K. pare să continue lumea obișnuită a procuristului Josef K., pare să fie aceeași lume. Tribunalul se află în același oraș în care se află banca la care lucrează el în mod obișnuit. Avocatul Huld căruia i se adresează, într-o etapă a procesului său, este un jurisconsult care se ocupă cu procesele obișnuite, el e un „avocat al săracilor". Dar tot el se ocupă și cu judecata Tribunalului. Între *această* lume și *cealaltă,* comunicările par să fie atît de numeroase, încît personajele lui Kafka, după ce au pătruns pe un alt tărîm, cu toată conștiința acută de a fi într-o *altă* lume, multă vreme, dacă nu totdeauna, continuă să se socoată în lumea lor dintîi, în lumea *obișnuită.* Căci — precum în vechea teză a lui Locke, după care nu e nimic în cuget care să nu fi fost trăit întîi în simțuri — tot astfel, nu există nimic în lumea absurdului kafkian care să nu fi fost în lumea trăirilor „obișnuite". Kafka, pe care l-am văzut atît de avid în surprinderea, descrierea minuțioasă a celor mai banale

gesturi, fapte, obiecte, își mobilează universul absurd — al Tribunalului, Castelului, Americii, Chinei, Căii ferate din Kalda — cu asemenea gesturi, fapte și obiecte. Pe noul plan, aceste elemente foarte concrete își pierd sensurile lor inițiale sau, mai exact, aceste sensuri devin echivoce, contradictorii, absurde. Tipic pentru modalitatea absurdă a tratării realității este felul în care apare „orașul" la Kafka. În *Der Prozess, Beschreibung eines Kampfes, Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande (Procesul, Descrierea unei lupte, Pregătiri de nuntă la țară)* autorul ne înfățișează aspecte ale vieții citadine. Orașul lui Kafka este ambiguu : el mișună de lume și în același timp e gol. „Caracteristica orașului e golul său...", declară o dată scriitorul din Praga. Această vacuitate ne urmărește în lectura povestirilor sale urbane în care siluetele umane sînt totuși destul de numeroase. Dar să considerăm mai de aproape transformarea obișnuitului în absurd, în cazul *Metamorfozei.* Gregor Samsa, voiajor comercial care locuiește împreună cu părinții și sora lui, omul întru totul comun și mediocru, se trezește „într-o bună dimineață", în patul său, metamorfozat „într-o gînganie înspăimîntătoare". Transformarea — s-ar putea spune — afectează, în acest caz individual, mai puțin lumea în care trăiește eroul. De fapt, s-a schimbat *situația* în lume a individului Samsa. Omul fiind o ființă-în-lume, o modificare a sa reprezintă întotdeauna o modificare a situației sale în lume, și ca atare o transformare a lumii însăși. Între lumea gînganiei, în care pătrunde Samsa în urma metamorfozării sale, și lumea anterioară a comis-voiajorului, nu e o ruptură absolută. Gregor-gîngania are de gînd să se îmbrace, să strîngă colecția sa de eșantioane și să plece în voiajul la care îl obligă funcția sa. Cu timpul, observă că lucrurile care alcătuiau mai înainte lumea sa, nu mai prezintă aceeași valoare pentru el, nu mai au aceeași semnificație : mîncarea care-i plăcea îl dezgustă, mobilele îl supără, în schimb zidurile golașe și plafonul camerei sale îl incită la cățărat etc. Adaptarea sa la noua lume se face treptat, și refuzul său inițial al noii situații cedează pe încetul resemnării. La început, victimă a noii sale lumi, el devine cu timpul complice, la fel cu Josef K., arestat, victimă a Justiției, care peste un an se lasă dus la execuție cu docilitatea unui

ins ce s-a integrat întru totul şi a acceptat legea necunoscută a lumii Tribunalului.

Penetrarea într-o altă lume, absurdă, se face, aşadar, printr-o *iniţiere* treptată [21]. Integrarea eroilor lui Kafka merge de la neadaptarea totală pînă la adaptarea totală. În general, atitudinea făpturilor sale faţă de „lumea" în care doresc ori sînt nevoite să intre este aceea a exploratorului. După chipul şi asemănarea autorului lor, explorator în cele absconse, personajele sînt posedate de un adevărat *libido sciendi*, de o poftă a cunoaşterii, a cercetării noului tărîm în care au pătruns. În *Raport către o Academie*, o maimuţă îşi expune rezultatele eforturilor depuse pentru a intra în lumea oamenilor, părăsindu-şi condiţia sa anterioară, „obişnuită". Cu o identică ardoare, cîinele care a avut în viaţa sa o efemeră revelaţie a unei alte lumi decît cea a speciei canine obişnuite (a întîlnit cîini executînd un dans ritmic şi producînd o muzică stranie), se apleacă asupra acestei lumi misterioase a artei pe care o reprezentau „cîinii dansatori" precum şi „Cîinii zburători" despre care a auzit vorbindu-se dar pe care nu i-a văzut nici o dată. O dorinţă de *iniţiere* animă fiinţele din lumea lui Kafka. Eroii marilor romane postume — Karl Rossmann din *America*, Josef K. din *Procesul* şi agrimensorul K. din *Castelul* — sînt astfel de cercetători care vor să cunoască lumea în care au pătruns. Mai mult poate decît fericirea personală în noile condiţii ale noului tărîm, *cunoaşterea* acelui tărîm îi atrage pe aceşti eroi. Mai mult decît la mîntuirea personală în raport cu Procesul ori cu Castelul, Josef K. ori agrimensorul K. rîvnesc la cunoaşterea lumii Tribunalului sau a Castelului. Adeseori această *sete de cunoaştere* contracarează chiar *setea de mîntuire* a eroilor. Josef K., în loc să fie preocupat de mersul procesului său, caută să afle cît mai multe despre lumea Justiţiei. El interoghează treptat pe toţi cei despre care socoate că ar putea avea vreo legătură cu Tribunalul, şi, într-adevăr, află că aproape toată lumea cu care vine în contact are relaţii cu Justiţia ; „totul purcede de la Justiţie". În zadar îl sfătuieşte avocatul Huld să ia „lucrurile aşa cum sînt" — el se străduieşte să afle cît mai multe. De fiecare dată cînd se întîlneşte cu lumea Tribunalului, îl înspăimîntă „constatarea totalei sale ignoranţe în

legătură cu Justiția". La fel, agrimensorul K. vrea să afle adevărul în legătură cu Castelul și urmărește mai degrabă acest scop decît realizarea propriilor sale dorințe, a stabilirii sale în sat. Ba curiozitatea sa se satisface chiar în detrimentul împlinirii vieții sale. Bezna în care se petrece „procesul", în care este învăluit „castelul" este o sursă de anxietate, și teama îndeamnă la cunoaștere, căci nu poate fi risipită decît prin cunoaștere. Lupta eroilor lui Kafka în universul absurd este o luptă spirituală năzuind spre elucidarea misterelor acestei lumi.

Dar lumea aceasta care-i fascinează pe eroii lui Kafka, tărîmul absurdului e extrem de rezervat, de reticent în fața oricăror tentative de penetrare, de explorare. Maimuța suferă, căci e respinsă de încercările pe care le face de a pătrunde în lumea — străină ei — a omului. Tribunalul și Castelul sînt cele mai tipice exemple de tărîmuri care refuză explorarea, care nu vor să fie interogate, descoperite. Privirea eroilor cercetători supără lumea absurdă care, parcă, se simte amenințată. Mai mult, această lume se risipește ca o ceață atunci cînd e luminată. Ea se destramă în fața luminilor insistente ale ochiului uman. Kafka vorbește în *Procesul* despre „pudoarea administrativă" care împrejmuie, ca o bizară centură de castitate, lumea Justiției. „Cu lumina cea mai puternică se poate dizolva lumea. În fața unor ochi mai slabi, lumea prinde consistență, în fața altora și mai slabi, îi cresc pumni, înaintea altora și mai slabi, lumea devine pudică și zdrobește pe cel care îndrăznește s-o privească". Privit de-aproape, Castelul de neajuns se dovedește a fi o îngrămădire de magherițe sordide, mizerabile. Privirea umană, singură, poate așadar să țină la distanță, să stăpînească lumea. În lupta omului cu absurdul, luciditatea, privirea limpede și puternică e arma de căpetenie a omului. A cădea pradă universului absurd înseamnă a renunța să-l vezi, să-l ții la distanță, prin privire.

De unde susceptibilitatea aceasta a universului absurd, în fața încercărilor de cunoaștere, de pătrundere lucidă într-însa? Marthe Robert are o opinie judicioasă în acest sens [22]. Societatea pe care o închipuie Tribunalul, Castelul, Colonia penitenciară etc., acea societate despre care — de

pildă — un personaj, primarul satului din *Das Schloss (Castelul)*, vorbind despre birourile misterioasei instituții afirmă că e un organism de o susceptibilitate cel puțin egală cu minuția ei, această societate își datorește „pudoarea" care o face să respingă orice tentativă de apropiere, orice întrebare care i s-ar adresa, faptului că este *incapabilă* de a răspunde la ele. Societatea absurdă nu-și poate justifica — după Marthe Robert — originile, principiile pe care se întemeiază. Tradițiile ei, convențiile care o regizează sînt vagi, legile — cînd rigide, cînd laxe — sînt întotdeauna nelămurite. Este vorba, așadar, de o lume în care interdicțiile, preceptele sînt numeroase, dar nemotivate, „de vreme ce nu se poate formula principiul sacru din care decurg" [23]. Ritualul sacru în acest univers absurd se prezintă sub o formă desacralizată, devenind „o banală și absurdă etichetă" [24]. Această lume a cutumelor, a conformismului, amintește societatea birocratică pe care Kafka a cunoscut-o prea bine, cu absurdițăile ei, cu logica ei irațională, cu ierarhia de ordin pseudodivin, cu ficțiunile ei administrative și convențiile ei pseudosacre. Dar reticențele universului absurd în fața tentativelor de penetrare nu se datoresc numai acestui caracter sacral-birocratic al său. Acest caracter e invocat, îndeobște, de exegeții operei lui Kafka. Se uită, însă, că pentru autorul *Castelului*, lumea interioară, psihică, a omului, manifestă aceeași intoleranță în fața explorării sale: „Lumea interioară — arată Kafka — se lasă doar trăită, nu și descrisă". Psihologia e zadarnică, susține Kafka, ea nefiind decît „nerăbdare". Scriitorul vorbește în repetate rînduri despre viciul uman al „nerăbdării". „Toate greșelile omenești sînt nerăbdare, o întrerupere prea timpurie a metodicului, o îngrădire aparentă a lucrurilor aparente". Vom avea ocazia (vorbind despre raporturile omului cu sine însuși, la Kafka,) să cercetăm mai de aproape această problemă a „nerăbdării". Ea ne sugerează, însă, o explicație a intoleranței la cercetare a universului absurd. Ca și lumea interioară a eroilor lui Kafka, lumea lor exterioară refuză orice apropiere „nerăbdătoare". Eroarea fatală a eroilor, în contact cu ei înșiși și cu lumea din afară, e că procedează prin incursiuni intempestive în fața cărora lumea interioară se dovedește retractilă, cea ex-

terioară, ostilă. Eroul violează nu numai tabu-uri şi convenţii cvasisacrale, el violează existenţa însăşi pe care, bruscînd-o prin intervenţii „nerăbdătoare", o demonizează. Lumea absurdului e o lume demonizată, prin falsa ei sacralitate, dar şi prin violentarea sacrului. În faţa omului care pătrunde cu forţa, ea trece în *altă stare,* şi pentru ca să-şi revină, ea ar trebui exorcizată, lucru de care nici un erou al lui Kafka (cu singura excepţie — poate — a lui Ulise) şi împreună cu ei autorul — prin chiar scrisul său — nu e în stare, dar spre care aspiră mereu. De altfel, pe plan estetic, această non-violenţă kafkiană apare în preceptul său fundamental : a nu încerca să pătrunzi, să descompui prin analize psihologice. *„Zum letztenmal Psychologie!"* („Pentru ultima dată psihologie!"), exclamă el în aforismele sale. Nu ceea ce se petrece în *sinea* lui ori *în* lume, ci *între* el şi lume, îl interesează. Nu analiza psihologică, ci relaţiile cu obiectele, cu lumea. E împotriva introspecţiei, căci „cunoaştere de sine are numai cel Rău". După cum administraţia poate să devină — deşi păstrînd un caracter absurd — din anihilantă fericitoare (de ex. în „Teatrul naturii" din Oklahoma, din romanul *(America),* tot astfel printr-o exorcizare a lumii, efectuată *în* şi *prin* scrisul său, Kafka speră să-i elimine caracterul absurd, să ridice şi existenţa *în adevăr.*

Personajele lui Kafka sînt însă absorbite de acest univers care-i fascinează. Ei sînt *aleşii* universului absurd, captivaţi de situaţia nouă în care intră fie prin teamă, ca în *Procesul,* fie prin dorinţă, ca în *Castelul.* Aceste personaje sînt *posedate,* în sensul antic al acestui cuvînt. Universul absurd dispune de o adevărată forţă de gravitaţie care se exercită asupra aleşilor săi. Universul îşi absoarbe aleşii. Terifiantul e suferit, acceptat. În raportul omului cu lumea, există — în viziunea lui Kafka — o ambivalenţă. Personajele sale *doresc* şi, în acelaşi timp, *refuză* să intre în lume. Ca şi omul Franz Kafka, pentru care o înrădăcinare în real prin căsătorie, întemeierea unei familii, creşterea copiilor (adică tot ce nu a realizat el) este „supremul lucru ce îi este dat unui om să atingă...", tot aşa, eroii săi însinguraţi rîvnesc la o viaţă avîndu-şi rădăcinile în solul concret al unei lumi cît mai reale. Observăm că Franz Kafka manifestă o

tendință opusă acelor scriitori din secolul al XIX-lea — un Gérard de Nerval, un Baudelaire, un Flaubert — pentru care aspirația firească a omului de litere era separarea de lume, trăirea intenționată a *rupturii*. Pentru Flaubert, refuzul de a participa la lume era un principiu fundamental al creației ; arta, pentru el, e o tehnică de a ține lumea și propria sa viață la distanță. Romanul flaubertian transformă lumea în obiecte pe care scriitorul le privește cu răceală. Pe urmele lui Dickens și Dostoievski, Kafka e plin de o autentică sete de *participare la viață*. Dar neputința sa ontică, experiența radicală a neputinței de *a fi*, e la fel de originară și de semnificativă în creația sa ca și refuzul participării la viață în cazul lui Flaubert. Aceasta se vede, chiar în tehnica lor scriitoricească. Dacă Flaubert descrie obiectul pînă cînd îl face invizibil, în descrierea atentă a lui Kafka pînă și lucrurile invizibile devin vizibile. Dacă Flaubert contempla lumea cu pasiune pentru a o neantiza, Kafka o contemplă pentru a o realiza. Kafka judecă lumea dar nu se desolidarizează niciodată de ea. După chipul și asemănarea autorului lor, maimuța din *Raport către Academie*, ori tînărul Karl Rossmann din *America*, ori agrimensorul din *Castelul*, au dorințe din cele mai general umane de împămîntenire. Dorința nici unuia nu se împlinește. Fiecare este — în parte cel puțin — atins de maladia autorului lor : de acea neputință de *a fi* cu adevărat. Neputința aceasta precum și nostalgia compensatoare sînt accentuate în clipa intrării lor în contactul cu *cealaltă* lume a absurdului. E adevărat că, de astă dată, dorința de a se integra pe deplin se frînge și apare, contradictoriu, un refuz de a se integra în lume. Analizat de aproape, Gregor Samsa revelează o dorință subiacentă, anterioară metamorfozei sale, dorința de a se sustrage răspunderilor familiare. Intrarea sa în lumea „gînganiei" îl eliberează de povara responsabilităților și îi dă, deci, sentimentul unei eliberări. Dar, în același timp, oroarea noii situații îl apasă și refuză din ce în ce mai slab, pînă la moarte, lumea în care a fost silit să trăiască. Lupta lui Josef K. împotriva Tribunalului este complementară cu lupta lui K. pentru angajarea sa ca agrimensor al Castelului. Ambivalența eroilor este per-

manentă, chiar şi atunci cînd una din dorinţe este dominantă şi alta recesivă.

Ambivalenţei oamenilor, în contact cu universul absurd, îi corespunde caracterul echivoc al acestui univers. Marthe Robert a atras atenţia asupra caracterului contradictoriu al lumii din scrierile lui Kafka. Justiţia, Castelul, China, America, toate aceste „lumi" kafkiene au coeziunea, dimensiunile, puterea supraumană, grandoarea unui adevărat cosmos. Dar, privite mai de aproape, aceste organizaţii cosmotice îşi revelează meschinăria lor esenţială. E vorba doar de podurile unei case de raport, de un sat înapoiat, de nişte cocioabe şi acareturi greu aducînd a Castel, de un continent pustiu, o cuşcă, o vizuină, o colonie penitenciară. Dubla faţă a universului kafkian, cu pretenţiile sale spre universal şi totodată meschinăria sa, este ceea ce o determină pe Marthe Robert să considere „lumile" acestea ca „nişte falsificări de cosmos, un ersatz al marelui Tot, un pseudounivers" [25]. Această „impostură", această „imagine falacioasă a unei lumi ea însăşi imitată" [26], de care vorbeşte cu perspicacitate comentatoarea, ţine de structura ficţionalist-absurdă a universului kafkian. Am arătat într-un capitol anterior prezenţa gîndirii ficţionaliste în opera scriitorului nostru. Întîlnim la el, înainte de toate, un univers al lui *ca-şi-cum* (ca să folosim un termen al gînditorului ficţionalist Vaihinger), un univers *„als ob"*. Fără să fie o pură plăsmuire, o proiecţie subiectiv-psihică, lumea din scrierile lui Kafka are un caracter ficţionalist. Fără îndoială, acelaşi lucru s-ar putea spune despre unele scene din povestirile lui E. T. A. Hoffmann, despre ficţiunile lui E. A. Poe, ba chiar — generalizînd — despre imaginile fictive care populează romanele marilor scriitori realişti ai secolului trecut. Dar dacă ficţiunile lui Balzac trimiteau neîncetat la o realitate la care se refereau, pe care năzuiau să o reprezinte, ficţiunile lui Kafka nu vor să se refere la nici o realitate exterioară lor. Aceste ficţiuni nu vor să *reprezinte* o realitate exterioară, după cum nu vor să *exprime* vreo realitate interioară. Ele fac însă *prezent* realul uneori integrîndu-l, alteori asaltîndu-l. Kafka nu vrea să ofere verosimilul ori posibilul (conform unei vechi estetici a prozei), ci imposibilul, şi totuşi ca-şi-realul, realul *„als ob"*.

El vrea (şi aceasta este tendinţa sa continuă) să facă din scris o altă realitate care, ca însăşi realitatea curentă, să ni se prezinte direct şi nemijlocit. Lumea reală, fenomenală, e neîncetat prezentă în povestirile sale. *Jurnalele, Caietele* sînt mărturia unei adevărate obsesii a realului. Notarea micilor fapte, gesturi, cuvinte nesemnificative e exerciţiul său zilnic. Se poate spune că Franz Kafka era înzestrat cu un simţ deosebit de acut al concretului. S-a vorbit uneori despre un realism pointilist la Kafka, un realism al amănuntului care contrastează cu caracterul de coşmar, de fantasmagoric al ansamblurilor sale [27]. Neputinţa omului Kafka în faţa realităţilor vieţii sale, căreia îi corespunde neputinţa eroilor săi ce se zbat într-o lume ermetic închisă, are drept pandant asaltul scriitorului Kafka asupra frontierelor realului, ca şi asediul personajelor sale asupra realităţii absurde a lumii în care se găsesc. Opera kafkiană nu aderă la o estetică a imitaţiei, a „mimesis"-ului, dar nici la o estetică a ficţiunii pure, a unei anti-„mimesis" [28]. Textele sale nu constituie o utopie, o anticipare în genul *science-fiction ;* nu sînt o reprezentare din afară a lumii, după cum nu oferă nici o interpretare a ei dinlăuntru. Cum am mai spus, lupta lui Kafka se duce nu *contra* realităţii lumii, ci *pentru* realitatea ei ; el nu vrea o transcendere, el caută esenţialul în imanenţă. Eşecul său rezidă în neputinţa sa de a *realiza* pe deplin o lume (şi de a se realiza astfel pe sine), nu în *de-realizarea,* în descompunerea lumii. Literatura sa, pe care el însuşi o considera un asalt asupra frontierelor realului şi artisticului, deopotrivă, nu tinde spre o trecere într-un suprareal, într-o extrarealitate. Această literatură vrea să străpungă chistul în care este închis omul. Drumul care evadează din realitatea umană e, pentru Kafka, drumul omului care-şi lărgeşte sfera, e drumul omului în expansiune. Tipică pentru ancorarea lui Kafka — dincolo de orice evaziune — în solul real, este acea sete pe care a transmis-o personajelor sale, setea înrădăcinării într-un sol matern. De fapt, eroii povestirilor sale suferă cu toţii din pricina unei neînrădăcinări ori a dezrădăcinării. Maladiile existenţei umane — după scriitorul praghez — ţin nu de vicierea vieţii libidinale (cum socotea iniţial psihanaliza lui Freud pe care Kafka o combate în

unele texte), ci de insuficienta ancorare a omului într-un sol matern, într-o realitate inglobantă [29].

Această realitate a lui *ca-şi-cum* are, în primul rînd, caracterul unei *imagini*. Aceasta nu înseamnă că scriitorul nostru ne oferă imagini ale realităţii, ci că realitatea însăşi, pentru el, este structural o imagine. Realitatea *als ob* este o *realitate-imago*. Într-adevăr, întîlnim la tot pasul în scrierile lui Kafka asemenea realităţi-imagine. Acestea nu trebuie confundate cu realităţile imaginare, simple fantezii ori proiecţiuni. În *Procesul*, legea, Tribunalul, judecătorii apar mereu sub forma unor imagini. Jose K. se loveşte de asemenea realităţi-imagini : fotografii, tablouri reprezentînd judecători, cărţi de legi cu imagini obscene etc. Acestea nu sînt imagini ale Justiţiei misterioase, ci realităţi care-i revelează Justiţia, i-o face prezentă. De fapt, Tribunalul la Kafka e o pseudorevelare, ca realitate-imago a Justiţiei. Ea nu e o reprezentare esenţială a fenomenului Justiţiei, ci doar o realitate *als ob*. Situaţiile însăşi, în acest univers absurd, prezintă acest caracter. Ele sînt *ca şi cum ar fi* ceea ce vor să pară : Josef K. în *Procesul* este *ca şi cum* ar fi *arestat*. În *Metamorfoza* lucrurile se petrec *ca şi cum* Gregor Samsa s-ar fi preschimbat într-o gînganie. În *Descrierea unei lupte*, un personaj declară : „Sîntem într-adevăr ca şi cum s-ar înălţa bolta omului cu fiecare respiraţie". Şi, într-adevăr, bolta acestui personaj se înalţă cu fiecare respiraţie a sa. Kafka încearcă să-şi situeze eroii într-o lume care vrea să pară o totalitate, o unitate. Ceea ce caracterizează orice univers posibil, este faptul că se constituie ca un întreg. Dar, în cazul universului absurd, totalitatea se dovedeşte falsă. Lumea Coloniei penitenciare, ca şi America ori lumea şoarecilor sau universul subteran al Vizuinei, sînt incapabile să alcătuiască o lume pe deplin structurată. Universul eroilor lui Kafka nu se realizează niciodată ca o totalitate ; nu se realizează niciodată acel întreg, căci îi lipseşte tocmai principiul integrităţii. America e alcătuită dintr-o serie de compartimente, cu pereţi etanşi între ele. Încăperile Castelului n-au legătură unele cu altele, şi cel din afară, din „sat" (dar trăind sub jurisdicţia Castelului) n-are legături cu Castelul. Vizuina care este — conform formulei lui Stirner — lumea Unicului,

e supusă unei eroziuni continui, şi galeriile sale ameninţă să nimicească vieţuitoarea singuratică dintr-însa. Lumea lui Kafka pare să înglobeze o omenire, dar dacă o priveşti mai atent ea nu prezintă decît un singur locuitor, ceilalţi fiind umbre. Josef K. în *Procesul,* insecta din *Metamorfoza,* animalul în *Vizuina,* omul din pustietăţile „Căii ferate de Kalda" etc. sînt asemenea locuitori unici ai universului lor.

Nu este oare faptul acesta absurd de a fi singurul locuitor al unei lumi în aparenţă „plină de semeni" (de duşmani virtuali, de primejdii) un indiciu pentru structurarea subiectivă a lumii lui Kafka ? Nu e vorba oare de proiecţii cu totul subiective, de coşmaruri, în care totul purcede de la un singur creier ce se învîrte în jurul său ca în jurul unui centru dezaxat ? Dorinţa eroilor pare să devină realitate prin atotputernicia fanteziei care e liberă, iresponsabilă, absolut-egocentrică. Universul eroilor lui Kafka pare să fie o extensiune (nu o proiecţie) a universului lor metafizic. E o extensiune a unei dorinţe cosmotice *(Descrierea unei lupte, Vizuina),* a unei frici cosmotice (Josef K. în *Procesul),* a unei lupte cu cosmosul şi pentru cosmos, *(Castelul),* în sfîrşit, luptă cu un Eros cosmogonic. S-a vorbit despre o parodie a idealismului filosofic german din timpul romantismului, ce s-ar putea depista în opera scriitorului nostru [30]. Fără îndoială, există multiple elemente parodice în opera lui Kafka şi idealismul filosofic-estetic romantic german e întors adesea pe dos. Dar, după cum nu-l interesau pe Kafka datele imediate ale realităţii pe care — ca un realist autentic — le-ar fi redat prin scrisul său, nu-l interesau nici datele imediate ale conştiinţei din care, asemenea unui idealist, şi-ar fi construit lumea sa. Lumea aceasta nu e nici cea obiectivă, nici una pur subiectivă. Universul absurd este o altă lume care nu e identică cu cea reală, nu e o imanenţă, dar nu e nici o proiecţie ideală, nu e o transcendenţă. Alteritatea ei este esenţială. În privinţa aceasta, nu putem fi de acord cu Roger Garaudy după care :„Lumea lui Kafka este una cu lumea noastră. Lumea pe care a trăit-o şi lumea pe care a construit-o nu sînt decît una şi aceeaşi" [31]. De fapt, Garaudy face din Kafka un realist în limitele nelimitate ale unui „realism fără hotare". Cercetători ca Wilhelm Emrich sau

Roger Garaudy el însuși au pus în lumină aspectele de critică socială care apar în textele lui Kafka. Astfel, Emrich vede în *Investigațiile unui cîine,* ca și în alte texte în care apare o „viață de cîine", unele imagini ale lipsei de perspectivă (*„Ausweglosigkeit"*) [32] a omului trăind într-o societate bazată pe relații de proprietate particulară. Tot după acest exeget al operei lui Kafka, romanul *America* e o critică a lumii moderne, industrial-capitaliste. Unchiul tînărului Karl Rossmann e un mare capitalist. Raporturile sale cu domnul Pollunder, cu nepotul său, chiar, sînt dictate de absconse speculații materiale. Josef K., în *Procesul,* este procurist al unei mari bănci. Roger Garaudy descoperă, pe de altă parte, în această operă, „lupta alienării din interiorul alienării" [33]. E incontestabilă existența, la Kafka, a unei conștiințe a alienării, care se asociază cu o ignorare parțială a cauzelor ei reale precum și cu o recunoaștere a mijloacelor prin care alienarea ar putea fi depășită. Universul absurd al lui Kafka apare, îndeobște, ca o organizație monstruoasă în care rafinamentul se asociază cu barbaria. Tipică e, în acest sens, *Colonia penitenciară,* în care oamenii află „pe propria lor piele" puterea „împărțitoare de dreptate" a mașinii de tortură, realitatea centrală a acelui univers obsesiv. Tehnica foarte complicată a aparatului se unește cu primitivismul ritualului „împărțirii dreptății". Dar poate și mai teribilă decît această asociere a tehnicului cu barbaria, într-o colonie penitenciară îndepărtată de lumea civilizată, este fața ascunsă a „băncii" din *Procesul.* Josef K. descoperă în clădirea instituției la care lucrează și care este, pentru el, un fel de templu al ordinei și respectabilității, o încăpere în care un călău îi chinuiește pe cei doi paznici care veniseră să-i aresteze. Instituția, în aparență foarte civilizată, ascunde torturi inumane. Tipul lumii din *Procesul* și *Castelul* este societatea de asigurări la care Kafka el însuși lucra. Societate anonimă capitalistă, avînd o ierarhie a ei care se pierde în necunoscut. Castelul ca și Justiția se ascund în dosul unui zid de tăcere. Ele sînt pseudotranscendențe în care valorile sînt nominalizate și omul e transformat într-un obiect impersonal. Sistemul pare perfect rațională, dar, în realitate — absurditatea sa logică fiind evidentă — legitatea sa e perfect

irațională. Lumea Tribunalului ca și a Castelului refuză, cum am văzut, tentativele de pătrundere prin cunoaștere ale omului, nu vrea să fie văzută în adevărul ei. Căci tăria ei se întemeiază pe o acceptare fără condiții a unor ritualuri incomprehensibile, din partea unor fideli reduși la sclavie. Castelul n-are nevoie de agrimensor, legile nu pot fi cunoscute de insul care stă sub condamnarea lor. O lume de funcționari susține sistemul care neagă eroul (singurul care nu e funcționar în sistemul universului absurd, deși prin funcția sa socială în lumea „obișnuinței" e comis-voiajor, amploiat de bancă etc., deci tot funcționar). Acești „birocrați tiranici și limitați" [34], care populează povestirile lui Kafka, sînt autorități cu funcții nelămurite dar cu puteri certe. Zadarnic încearcă agrimensorul din *Castelul* să obțină un statut veritabil de om adevărat (un loc, o muncă, o familie, o recunoaștere a sa). Funcționarii îl țin în suspensie. Ei care nu-și au justificată existența dar nici nu caută o justificare a acesteia, avînd o legitimare prin însăși apartenența lor la monstruosul aparat birocratic, nu îngăduie celui care se zbate să obțină legitimarea ultimă a existenței sale.

Justificări nu există într-o lume reificată. Paznicul nu găsește justificarea funcției sale pe linia de cale ferată, fără sens, din Kalda ; ofițerul nu poate justifica mașina de tortură pe care o pune în aplicare ; artiștii nu-și pot justifica arta lor. Lumea absurdului este, în parte cel puțin, o lume reificată [35]. Procesul reificării nu e atît de înaintat în universul absurd al lui Kafka, precum ne apare în lumea noului roman francez (Alain Robbe-Grillet, Michel Butor etc). Totuși, chiar dacă nu întîlnim acea obsesie a obiectului ca la noii romancieri francezi, și la Kafka omul e în imersiune într-o lume a non-umanului, a lucrului ca uzurpator al vieții. Reificarea e evidentă în comportarea eroilor kafkieni, funcționari dezumanizați, acționînd ca niște marionete, prin automatisme, gesturi absurde al căror sens și consecințe le scapă. Pe culoarele Justiției, Josef K. este transportat ca un obiect inanimat și mai tîrziu, inert, se lasă executat de niște funcționari-automate, el însuși, ca victimă, fiind una cu ei. Dar o imagine izbitoare a degradării vieții pînă la inerția obiectului ne-o oferă o scurtă parabolă intitulată *Odradek*. E

vorba de o „făptură" stranie care, avînd înfăţişarea unei bobine turtite ori a unei stele, fiind alcătuită din capete de aţe felurite, încîlcite, pare un obiect şi încă unul foarte banal. Probabil, lucrul acesta — ne spune autorul — a avut odinioară o formă utilă, dar acum e lipsit de sens deşi e, în felul său, complet. Agilitatea, cuvintele stereotipe pe care le rosteşte, rîsul mecanic îi dau acestei făpturi oarecare „viaţă", şi încă o viaţă care — amintind din nou inerţia lucrurilor aparent fără moarte — poate fi veşnică. Omul e neputincios într-o lume în care formele vii sînt reduse la obiecte informe şi lipsite de sens, iar aceste obiecte pretind o participare la lumea vieţuitoarelor. Neputinţa omului în lumea acestor „obiecte" aminteşte cunoscuta teză a lui F. Th. Vischer despre „şiretenia lucrurilor" *(Die Tücke des Objekts)* [36]. Omul — după Vischer — este victima unei conjuraţii a obiectelor din lumea înconjurătoare, care-i sînt ostile. Dar, lumea lui Kafka nu este construită după tipul „naturii vrăjmaşe", al „lumii vitrege" romantice, şi nici nu e — pe o linie rousseauist-tolstoiană a adversarilor civilizaţiei mecanice — un univers pernicios-artificial. În această privinţă avem, de fapt, mărturii contradictorii. Pe Kafka îl interesa tehnica nouă (vezi un articol al său din 1909 despre *Aeroplanele din Brescia,* scris în urma unui miting aviatic la care a luat parte). Dar tot el îi vorbeşte lui Gustav Janouch despre „intervenţia brutală a civilizaţiei şi tehnicii" [37] în viaţa omului. În conştiinţa sa, procesul reificării (despre care, bineînţeles, nu vorbeşte explicit) e mai puţin o urmare a tehnicii moderne şi mai curînd o consecinţă a raporturilor dezumanizate din societatea timpului său. Telefonistele marelui hotel „Occidental" *(America),* funcţionarii instituţiei de pură birocraţie a *Castelului,* ca şi agenţii Justiţiei *(Procesul)* sînt figuri-marionete, exemplare umane reduse la automatismele omului-maşină. Absurdul gesturilor lor, al cuvintelor, rezidă în golirea de sens a unor gesturi, acte sau cuvinte fundamentale — deci pline de semnificaţii — ale condiţiei umane. Într-o notă din *Caietele in-octavo,* Kafka compară parabolic condiţia umană cu situaţia călătorilor dintr-un tren sinistrat într-un tunel, într-un loc de unde nu se mai vede lumina intrării şi abia se întrezăreşte lumina ieşirii. De jur împrejur,

tulburarea simțurilor creează monștri. Într-o asemenea situație presupusă de Kafka, anxietatea în fața lucrurilor care nu sînt decît umbre în umbră, pare explicabilă. De aici, grija, neliniștea răspunderii, ca și anxietatea izvorîtă din idolatrizarea lucrurilor. Această anxietate, ca suferință, este pentru Kafka un dat concret, pozitiv. „Suferința — afirmă el — este elementul pozitiv al acestei lumi, ba chiar e singura legătură între această lume și ceea ce e pozitiv". Pentru Kafka lumea însăși este suferință, o suferință de la care omul nu se poate sustrage, după cum Atlas nu poate depune povara globului terestru, singura sa libertate fiind *părerea* că ar putea să lase pămîntul să cadă de pe umerii săi. Și totuși, omul care pare să privească cu atîta neîncredere orice efort uman în raport cu universul, declară neîncetat (atunci cînd vorbește în numele său), dincolo de anxietatea sa, necesitatea *luptei* cu lumea. Am văzut că lupta e o obsesie a lui Kafka, natură conflictuală. „Vrei, așadar, să te lupți cu lumea și chiar cu arme care sînt mai reale decît speranța și credința", își spune el o dată. E adevărat că în această luptă cu o lume alienată, reificată, Kafka nu face decît să opună un rău altui rău : lumii mecanizate a marionetelor, a birocrației absurde mimînd raționalitatea, el îi opune ireductibilitatea la rațional a lumii, tehnicii care construiește alienînd, într-o societate care e supusă alienării, el îi opune discontinuitatea unei lumi neterminate, în construcție, Babelul, Zidul chinezesc. Se poate spune că imaginile *propuse* de Kafka nu sînt *opuse* de el realității lumii în care trăiește. Lupta sa cu lumea nu e intenționat și direct demascatoare. Ea este indirectă și neintenționată, căci scrisul său, fiind o detașare de lume, *trădează* lumea în cele două sensuri pe care le are acest cuvînt, adică o *manifestă* și îi *întoarce spatele*. Kafka știe, desigur, că în lupta aceasta are nevoie de armele credinței și speranței pe care, neavîndu-le, speră că le va putea dobîndi. Dacă speranța este un eșec al eșecului, credința, pentru el, nu înseamnă transcenderea lumii spre ceva în afara ei, spre un absolut de dincolo de lume. El luptă, firește, nu pentru transformarea lumii, ci a omului. Pentru ca existența omului să dobîndească un statut ferm într-o lume fermă.

Universul absurd kafkian nu este instabil, nici haotic. Relativitatea spațio-temporală care o caracterizează — între altele — nu implică o nedeterminare interioară a sa. Haosul nu este *absurd,* ci e *semnificativ.* Lucrurile, evenimentele haotice nu duc nicăieri. Ele sînt *întîmplătorul* pur. Întîmplarea, după cum îi spune o dată lui Janouch, se află numai în dosul frunții noastre, lupta cu întîmplătorul fiind, în mod esențial, luptă cu noi înșine [38]. Lupta aceasta cu lumea, chiar întemeiată pe temeiurile credinței și speranței, este însă o luptă în care omul se condamnă pe sine la eșec. Deși cere omului să secondeze lumea, lupta pentru Kafka e un fel de abandonare la somnul rațiunii, e o luptă în sine absurdă. El însuși afirmă că lupta sa cu lumea se aseamănă cu zbaterea celui care în somn își mișcă mîna, încercînd să alunge o imagine de coșmar. Aceasta, în primul rînd, pentru că lupta e dusă de Kafka nu atît cu lumea și caducitatea ei *reală,* ci cu *viziunea* sa despre lume și cu absurditatea ei. Lumea trăită de omul Kafka a fost aceea a *alienării,* lumea conflictelor sociale, morale, istorice, lume în care (cum adeseori ne-o amintește însuși scriitorul) el este de partea victimelor. Dar lumea fictivă a scriitorului Kafka este aceea a *mistificării,* a unei viziuni profund personale, ficțional-înșelătoare. Cu această lume, în această lume interioară, el duce o luptă pe viață și pe moarte. Lupta însă, dat fiind caracterul fantomatic al adversarului, are ea însăși un caracter de coșmar. Despre povestirea sa, *Verdictul,* spunea că e „spectrul unei nopți" ; despre *Fochistul (Der Heizer),* că e „amintirea unui vis". El nu credea că poți scrie bine decît despre lucruri îndepărtate, care tocmai din această pricină pot fi „văzute" mai bine [39]. Visul este un mod de a vedea nemijlocit lucruri extrem de îndepărtate (nu numai în ce privește depărtarea spațială, ci în privința faptului că imaginile onirice sînt radical separate, „îndepărtate" de reprezentările curente ale stării de veghe [40]). Am putea spune că, paradoxal, Kafka opune o artă a viziunii care din depărtare apropie lucrurile, și o artă a fotografierii, aceasta din urmă îndepărtînd lucrurile. Pentru el, arta povestirii este „un fel de a închide ochii" la realitatea concretă, mediată prin simțuri și — adăugăm noi — un fel de a deschide ochii în interior spre reali-

tatea imediată a viziunii. Astfel — repetăm — lupta lui Kafka nu se dă cu lumea reală, ci cu o lume *als ob* a ficțiunii.

Dar aceasta nu înseamnă că între lumea ficțiunii și cea reală nu putem stabili nici o relație. Roland Barthes, comentînd studiul lui Marthe Robert despre Kafka, afirmă : „Adevărul lui Kafka nu e lumea lui Kafka... ci *semnele* acestei lumi" [41]. Semne ale absurdului, desigur, întrucît — după criticul francez — ele sînt lipsite de semnificație. În ce sens însă semnele lipsite de semnificație ale unei lumi pot să constituie *adevărul* acelei lumi ? Marthe Robert arătase, într-adevăr, că nu se poate vorbi de simboluri în povestirile lui Kafka, ci de o tehnică aluzivă. Întîlnim neîncetat aluzii la evenimente interioare — aluzia trimițînd evenimentul romanesc la altceva decît el însuși, dar la un altceva nelămurit, obscur, incert [42]. Se poate vorbi despre plurivalența ficțiunilor în proza lui Kafka, despre multiplicitatea semnificațiilor fiecărei structuri în parte. Dar dacă absurditatea acestui univers rezidă în parte și în contradicțiile multiple dintre semnificații, dacă într-adevăr Kafka pare să facă neîncetat aluzii la mai multe realități deodată, aceasta nu înseamnă că universul său se poate reduce la un sistem aluziv, că el nu este decît un cosmos al semnelor. Semnele acestea sînt *semne*, doar pentru că semnifică *ceva* ce este în afara lor chiar dacă acest *ceva* e neantul ori neadevărul. Ficționalitatea universului kafkian, „neadevărul" ei este esențial. Lumea aceasta este desacralizată. Sacrul pe care Kafka, însetatul de absolut, îl caută, a dezertat din lume. Intuițiile primordiale, care, altădată, erau exprimate prin simboluri, prin arhetipuri, s-au degradat, au devenit simple legende, superstiții. Sacrul pozitiv, dătător de sens, a devenit un sacru negativ, o demonie tulburătoare. Sacralitatea falsă a societății birocratizate, instituționalizate, este o manifestare a acestei demonii. Leviathan-ul capitalist e o falsă ordine social-moral-religioasă, un univers care nu e lipsit de sens dar al cărui sens e absurd.

Apropiindu-se de acest univers prin ficțiunile sale, Kafka se depărtează de el prin aceleași ficțiuni. Marthe Robert vorbește despre un *da* al lui Kafka adresat lumii, despre

proiectul său realist, la care se adaugă un *dar* pe care același Kafka îl opune lumii și care e proiectul său etic. Aceasta înseamnă, însă, că universul kafkian e mai mult decît un simplu sistem aluziv. Lumea lui Kafka nu e nici acel „univers indicibil în care omul își oferă luxul torturant de a pescui într-o vană, știind că nu va ieși nimic". Camus care face această afirmație, adaugă : „Recunosc deci aici o operă absurdă în principiile sale" [43]. Acest Univers este absurd, nu pentru că ar fi locul în care se desfășoară jocul unei imaginații ce se torturează pe sine, ci pentru că e locul unui efort absurd de a ieși dintr-o lume denunțată ca atare, acumulîndu-se în calea salvării obstacole care fac calea cu neputință de practicat. Asemenea unui Sisif care și-ar construi muntele pe care urcă anevoie, din pietrele propriei sale torturi.

4. *Omul, dublul și multiplul său*

Kafka s-a angajat într-un conflict cu propria sa viziune despre lume, mai degrabă decît cu lumea însăși. Tot astfel, lupta eroilor lui Kafka în universul absurd este mai puțin un conflict cu lumea din jurul lor, cît cu Altul, cu proiecțiile celorlalți. „Toți ducem o luptă" — notează scriitorul într-unul din *Caietele* sale *in-octavo*, o luptă — evident — a tuturor împotriva tuturor — *bellum omnium erga omnes*. Dacă universul absurd i se revelează, celui care pătrunde în el, ca o *altă* lume, această alteritate se datorește, în primul rînd, faptului că omul întîlnește în calea sa pe *altul*, pe *celălalt*, un alt om, alți oameni, asemenea lui și totuși total deosebiți. Comunicarea cu altul — dorită și cu neputință de realizat — a constituit drama vieții lui Kafka. Pentru el „altul" nu era — după cunoscutul cuvînt al lui Jean Paul Sartre — „infernul", ci paradisul rîvnit în care n-a putut intra niciodată. „M-aș scălda în căldura rîvnită a tuturor cîinilor reuniți în jurul meu...", suspină nostalgic în *Investigațiile unui cîine*, purtătorul de cuvînt al scriitorului. Și tot „cîinele" adaugă : „A fi la cald unii lîngă alții...". Această căldură i-a fost refuzată lui Franz Kafka.

Cel care se plînge, nu o dată, în *Jurnalul* său, că trăieşte printre semenii săi mai străin decît un străin, a trăit imposibilitatea comunicării cu altul pe toate planurile. Străin în propria sa familie — pentru el tatăl său este prin excelenţă Celălalt, este radical altul, un ins cum nu este şi nu va putea fi niciodată el, Franz. *Scrisoarea către tată* este un tulburător document al *luptei* (cum însuşi Kafka o numeşte) pe care Fiul o duce cu Tatăl. Lupta pe care o descrie Franz Kafka a fost „o luptă adevărată", ea terminîndu-se foarte repede prin eşecul Fiului, rezultatul pentru acesta din urmă fiind — după mărturisirea lui — înstrăinarea, amărăciunea, mîhnirea şi lupta, zbuciumul lăuntric. În faţa tatălui său, puternic, plin de vitalitate, violent, ameninţător, copleşindu-l cu superioritatea sa fizică, spirituală, cu încrederea sa indefectibilă în sine („Din fotoliul în care erai instalat, cîrmuiai lumea întreagă"), umilindu-l, dispreţuindu-l, înfricoşîndu-l, judecîndu-l, tiranizîndu-l, Fiul nu putea decît să se plece, din ce în ce mai lipsit de încredere în sine, mai plin de conştiinţa nimicniciei sale, a vinovăţiei sale esenţiale. Desigur, imaginea aceasta a Tatălui nu este întru totul conformă realităţii ; ea este aceea a unui personaj mitic, după cum mitizată este figura însăşi a lui Franz Kafka, din *Jurnalul* său, din corespondenţa sa şi, îndeosebi din *Scrisoarea către tată*. Pe lîngă caracterul lor documentar — privind omul Kafka şi avatarurile creaţiei sale — trebuie să considerăm toate hîrtiile sale intime, drept variaţiuni fictive pe o temă oferită de propria sa persoană. Franz Kafka din aceste scrieri este înrudit cu figurile plăsmuite de el, fiind aproape în egală măsură un personaj fictiv ca şi Josef K. din *Procesul*, sau agrimensorul K. din *Castelul* (ca să nu amintim decît aceste personaje purtătoare ale iniţialei patronimice). Acest Franz Kafka mitic (pe care, desigur nu trebuie să-l socotim nici întru totul stilizat, lipsit de corespondenţe cu eul său empiric, după cum nici ficţiunile sale nu sînt cu totul străine de realitatea omului Kafka), îşi acuză tatăl de a fi făcut dintr-însul o fiinţă care se teme de lumină, de tipul gînganiei din *Metamorfoza*, o vietate anxioasă, slabă, înşelătoare, înclinată să mituiască pentru a supravieţui între cei tari (cum fac cele mai multe personaje kafkiene),

chinuită de sentimentul vinovăției, al nedemnității sale, al unei imposturi imaginare. Tot așa după cum unii din eroii săi (Karl Rossmann, de pildă, în *America*) sînt acuzați de impostură și bănuiesc pe alții de impostură, Kafka s-a simțit mereu — recunoaște el însuși — ca un delapidator care tremură că va fi descoperit, ca un uzurpator. El a dus existența unei ființe care fuge din calea opresorului, se refugiază în odaia sa, între cărți (arhetipul celulei, a vizuinei, a cuștii) caută scăparea în boală, cu speranța că va îndupleca pe cel puternic printr-un fel de „metamorfoză" patetică. În fața tatălui său care — după Kafka — lovește cu interdicția orice cuvînt independent, fiul pierde facultatea de a vorbi, se bîlbîie și e redus în cele din urmă la o tăcere înfricoșată. De aici, renunțarea la comunicarea cu altul și sursa viitoarelor eșecuri în apropierea de altul. Pentru acest Franz Kafka, în parte adevărat, în parte fictiv, casa părintească, locul luptelor sale și a celor dintîi înfrîngeri, e un fel de „colonie penitenciară". Pentru el — după cum arată *Scrisoarea către tată* — lumea se împărțea în trei : o parte în care trăia el ca sclav sub împilarea legii părintești, a doua în care era tatăl promulgînd legi, ordine, arhetip al Puterii, al tuturor autorităților misterioase — judecători, birocrați atotputernici, comandanți, castelani, împărați ai Chinei din scrierile sale, a treia, rîvnită, în care trăiau ceilalți, lumea liberă dinafara cătușelor paterne. Era firesc ca Franz Kafka să năzuiască spre o ieșire din „lumea" sa, în aceea descătușată de autoritatea Tatălui. Lupta sa pentru ieșirea din sfera paternă și intrarea în sfera celor liberi, a luat mai multe înfățișări. Dar fie că era vorba de iubire, de căsătorie și întemeierea unei familii, de meserie, ori de scris — toate, mijloace de evaziune, toate, încercări de comunicare cu Altul, cu alții, în afara tatălui — aceste tentative s-au soldat cu grave eșecuri. Comunicarea cu altul — își dă seama Kafka — e o luptă cu altul și în cele din urmă e, pentru omul kafkian, o imposibilitate. Deși e contra celibatului, deși apropie celibatul de sinucidere, deși înalță imnuri matrimoniului (acestea alternînd, e adevărat, cu elogiul solitudinei), nu poate întemeia o legătură trainică. Planurile sale de căsătorie — în care vede marea încercare a vieții sale — dau greș. În lo-

godna sa cu Felice Braun, în dragostea sa cu Milena Jesenka, el găseşte prilejuri de autodistrugere. Inasimilabil, el nu poate — în toate încercările sale — să se integreze într-o comunitate etnică ori religioasă. În instituţia în care lucrează („cuib de birocraţi") se simte izolat. Dorinţa eroilor săi de a se înrădăcina, de fapt dorinţa lui Franz Kafka din scrierile intime e legată de dorinţa părăsirii cercului fatal părintesc. Dar cea mai tenace tentativă de evadare este actul însuşi al scrisului. Foarte devreme, tînărul Kafka vede în scris un fel de a-şi lua adio de la tatăl său, de a fugi din colonia penitenciară a copilăriei sale. „Aici am reuşit să devin, într-adevăr, întrucîtva independent de tine", va afirma el — cu oarecare orgoliu — în *Scrisoarea către tată*. Lupta cu tatăl prin scris, lupta ascunsă, tăinuită, îi convenea mai degrabă lui Kafka, decît o luptă făţişă. S-ar putea spune că lupta infantilă a micului Franz, care, observîndu-l pe tatăl său, îl imită, se va transpune mai tîrziu în structura parodică a scrisului său. Dar — fapt esenţial pentru lupta lui Kafka cu Puterea întruchipată de tatăl său — creaţia sa literară nu e doar o încercare de a rupe cercul autoritar şi de a-l părăsi, ci reprezintă în acelaşi timp şi dorinţa de a intra într-o legătură intimă cu acest cerc, cu Puterea, de a se întoarce la Tatăl. A-l împăca pe tatăl său, acesta a fost scopul lui Kafka, atunci cînd scrie celebra sa scrisoare, niciodată înmînată destinatarului ei. „Scrisul meu s-a ocupat cu tine, am revărsat plîngînd în el, ceea ce n-am putut revărsa plîngînd la pieptul tău". De fapt, această ambivalenţă e tipică pentru lupta absurdă a eroilor kafkieni cu Puterea. Franz Kafka aspiră spre ceea ce îl înspăimîntă, caută siguranţa, scăparea, mîntuirea, acolo de unde i-a venit osînda, impilarea, spaima. Aşa va căuta Joseph K. să intre în legătură cu lumea Judecăţii, de care pe de altă parte va căuta să scape, aşa va duce agrimensorul K. lupta cu Puterea misterios-atrăgătoare a Castelului.

Dar, încă o dată, toate aceste fapte atît de importante în viaţa lui Kafka ţin în primul rînd de ipostaza mitizată a experienţei sale. El e străinul, exclusul, bolnavul, inasimilabilul, incapabilul de a comunica, unul din eroii scrierilor sale şi cel mai de seamă. Prin ochii acestui personaj mitic

vedem pe tatăl, prin ochii săi îl vedem pe el însuşi. Aceasta este, de altfel, o structură esenţială a perspectivei din scrierile sale. Vedem mereu prin ochii eroului pe ceilalţi, pe Altul. Tot ce întîlnim în povestirile lui Kafka e privit nu *în sine* de un povestitor transcendent, ci văzut *pentru sine* de personajul implicat în evenimentele narate. S-a observat că personajele kafkiene (acelea prin ochii cărora vedem) n-au înfăţişare, deoarece ei nu se văd pe sine ; că ochii şi privirea joacă un rol important în acţiune. Situaţia ochilor care întîlnesc alţi ochi, de care se văd priviţi, este aceea care determină personajul kafkian să vadă în altul, *dublul* său. Kafka moşteneşte motivul „dublului" de la o veche tradiţie literară din care amintim doar pe Ludwig Tieck, E. T. A. Hoffmann, E. A. Poe şi Dostoievski. Ştim că scriitorul i-a citit pe cei trei din urmă cu o deosebită aplicaţie. La Kafka însă, „motivul dublului" apare într-o variantă cu totul nouă.

La lectura hîrtiilor aşa-zise intime ale lui Kafka (jurnal, scrisori, aforisme, caiete in-octavo etc.) remarcăm ezitarea scriitorului între folosirea lui „tu" şi „el". Trecerea de la o persoană la alta se face neîncetat. Ştim că atunci cînd vorbeşte despre „el" e tot Franz Kafka în cauză, după cum atunci cînd spune „eu" nu înseamnă, în mod necesar, că se referă *doar* la Franz Kafka. Se ştie că nu e o diferenţă esenţială între „eu" şi „el" în naraţiunile kafkiene, şi avem scrieri (de pildă *Castelul*) care încep printr-un mod al naraţiunii la persoana întîia, pentru a trece apoi la persoana a treia. Totuşi, fie că e desemnat printr-un *eu,* ori printr-un *el,* există în fiecare text al lui Kafka (chiar şi în cele mai fragmentare) un personaj care *vede* şi prin care *vedem* „un ochi central" un *Subiect.* În faţa sa, în lumea *obiectelor* sale apare însă altul, un *Antisubiect.* Iată, de exemplu, o scurtă povestire intitulată *O încurcătură cotidiană.* Un personaj A. are de încheiat cu altul, un oarecare B. o afacere în locul H. A. este, ceea ce numim „subiectul" lui Kafka. Îl vedem făcînd un drum pentru a avea o convorbire cu B. şi întorcîndu-se satisfăcut la el acasă. Totul s-a petrecut în zece minute. A doua zi A. trebuie să meargă din nou la B., pentru a încheia definitiv tranzacţia. De astă dată face drumul pînă la el în zece ore. Ajungînd acolo seara, ostenit, află că B., mînios

pentru faptul că A. nu venise, se dusese să-l caute la el acasă, şi că, probabil, se încrucişaseră. A. se întoarce neliniştit acasă, face de astă dată drumul într-o secundă şi află că B. sosise nu mult după plecarea lui, îl întîlnise pe A. în poartă, îi amintise de afacere, dar că A. îi răspunsese că n-are acum vreme de aşa ceva, că se grăbeşte, şi-şi văzuse de drum, spre supărarea lui B. care însă îl aştepta încă, sus în odaia lui A. Acesta, bucuros că-l poate găsi, se grăbeşte să urce la el în odaie, cade pe trepte şi se loveşte. În timp ce îndurerat, ghemuit, zace gemînd în obscuritatea scării, îl aude pe B. coborînd mînios, trecînd pe lîngă el, şi dispărînd pentru totdeauna. Această scurtă povestire e tipică pentru schema kafkiană, a relaţiilor dintre — ceea ce putem numi — Subiect şi Antisubiect, dintre omul lui Kafka şi *dublul* său. Relaţie fundamental absurdă. Nu ne vom opri asupra multiplelor ilogisme ale acestei întîmplări, asupra absurdităţii care face ca între A. şi B. comunicarea să nu poată avea loc. A. parcurge distanţa pînă la locuinţa lui B. cînd în cîteva minute, cînd în multe ore, cînd într-o secundă. Să ne oprim, deocamdată, asupra acestei caracteristici a temporalităţii universului absurd.

Am văzut că intrarea în acest univers se face printr-un *salt* într-o altă organizare spaţio-temporală. Nu este vorba doar de o relativizare a spaţiului şi a timpului, nici de o înlocuire a timpului mecanic prin durata pură bergsoniană. Ţine, oare, fenomenul modificării necontenite a dimensiunilor — spaţiului, timpului, vitezei — de faptul (remarcat de unii comentatori ca Martin Walser, Fritz Martini etc.) că spaţiul şi timpul, în lumea lui Kafka, nu sînt cele empirice, valabile în afara povestirii, ci pure ficţiuni ale expresiei literare, valabile doar în *interiorul* povestirii? Este spaţiul doar o „*Weltinnenraum*“ (Walter Sokel), un spaţiu interior al trăirilor unor personaje fictive? Într-adevăr, s-ar părea — după cum arată Wilhelm Emrich şi, la noi Radu Enescu — că timpul se concentrează, uneori, la Kafka, ori se devalorizează treptat, devenind punctiform. Într-un spaţiu dilatat la infinit, timpul solilor care duc mesajul împăratului Chinei este cu totul infim. „Trecutul şi viitorul — arată Radu

Enescu — se condensează într-un prezent continuu și uniform" [44].

Proust, „în căutarea timpului pierdut" consemnează dilatările și contracțiunile unei conștiințe a duratei în raport cu timpul calendaristic. Un întreg continent prăbușit, o lungă perioadă poate fi reactualizată prin miracolul memoriei revivificatoare, pe cînd momente infime, fărîme de timp se pot lungi indefinit. Thomas Mann, îndeosebi în tetralogia sa biblică *Iosif și frații săi,* ne-a oferit imaginea unui timp *mitic,* timpul repetițiilor ciclice, al unei veșnice reîntoarceri. În povestirile lui Kafka, spațiul și timpul sînt însă structurate în baza unei *invazii* a planului absurd în continuum-ul spațio-temporal obișnuit. Eroii săi se *trezesc* deodată, întrucîtva ca Alice a lui Lewis Carroll, transpuși într-o altă stare care, ca un alt plan, cade perpendicular pe planul spațio-temporal al trăirilor obișnuite. Nu e vorba doar de o *trecere* în miraculos (ne amintim de Alice căzînd în lumea subterană) ori de eroii basmelor alunecînd pe un alt tărîm. Tema obișnuită a „trecerilor" din lumea celor vii într-o lume care o transcende, a morților, a nopții valpurgice (de la Homer la Dante, de la Faust la Joyce) apare la Kafka sub forma tipică a experienței absurde : incongruitatea experiențelor celui care *trecînd* dincolo, rămîne dincoace. Cînd Gregor Samsa, după o noapte de vise zbuciumate, se pomenește metamorfozat într-o gînganie înspăimîntătoare, cînd Joseph K. se pomenește într-o dimineață arestat, ei fac experiența crucială a trecerii pe *alt* tărîm deși *rămîn,* aparent, pe tărîmul primar al vieții lor cotidiene. Cele două planuri — vădit contradictorii — nu se exclud. Spațiul gînganiei este și, totodată, nu este același cu spațiul lui Gregor Samsa voiajor comercial. Joseph K. rămîne procuristul firmei Băncii și după arestare. Kafka observă în *Jurnalul* din 1910 că nu ieșim din cercul care ne aparține „atît timp cît nu-l părăsim... într-o clipă de uitare, distracție, spaimă, uimire sau oboseală". Acesta este cazul lui A. din *Încurcătura cotidiană.* Tot astfel Kafka observă că, ieșind din „torentul timpului", retrăgîndu-ne din el, „sîntem pierduți". Această pierdere de sine este, desigur, limita finală la care ajunge omul, absorbit de noul plan care-i intersectează viața. Dar

Kafka cercetează intersecția însăși. *Locul* absurdului în opera sa e pe linia întîlnirii dintre două lumi diverse. Personajele vrăjite, metamorfozate în animale din *O mie și una de nopți* sau *Alice în Țara Minunilor,* schimbîndu-și dimensiunile la tot pasul, sînt *alte* ființe, într-o *altă* lume. Absurdul situațiilor în care cad personajele kafkiene (cum este A) rezidă — în parte — în faptul că ele *nu* implică eliminarea totală a coordonatelor spațio-temporale preexistente experienței *saltului.*

De aceea, nu credem că e justă interpretarea lui Walter Emrich după care eroii lui Kafka trăiesc într-o *clipă* permanentă, întrucît trecutul ca și viitorul lor ar fi anulate. Situația paradoxală a clipei kierkegaardiene la care raportează Radu Enescu experiența clipei la Kafka este aceea a întîlnirii, a coincidenței dintre timp și eternitate. Clipa la Kierkegaard este împlinirea timpului în eternitate. Clipa la Kafka ar fi identică — după Emrich și Radu Enescu — cu o vacuitate temporală. Timpul s-ar reduce, la un punct, eroii lui Kafka ar trăi într-un prezent continuu, lipsit de durată, de fapt, într-un vid temporal, după cum — printr-o extindere la infinit a spațiului gol, ei ar trăi într-un vid spațial. Dacă paradoxul clipei la Kierkegaard e întîlnirea timpului cu eternitatea, absurdul clipei la Kafka e întîlnirea *timpului* cu un *antitimp,* cu anihilarea sa.

Dar să ne întoarcem la analiza ilogismelor din *O încurcătură cotidiană.* Observăm că sursa ilogismelor se află în A. Care e subiectul „încurcăturii". B. reacționează, doar, firesc și logic, la actele lui A. El îi e opus lui A. pentru necesitățile dialogului care însă nu poate avea loc. Nu îi spusese însă Kafka lui Janouch că dialogul este un mijloc al celui viclean, adică al Diavolului ? Ca și Kafka din *Scrisoare către tată* sau din *Jurnal,* omul care nu poate decît îngăima cîteva cuvinte în fața tatălui său, fiind redus la tăcere, Subiectul povestirilor sale nu poate lega un dialog rațional cu Antisubiectul său. Aceasta, în primul rînd, pentru motivul că Subiectul este cel care își opune sieși Antisubiectul, că Subiectul se determină pe sine prin opoziție cu un Antisubiect. Chiar atunci cînd între Subiect și Antisubiect nu există propriu-zis un conflict, ci dimpotrivă, sînt toate premisele unui

acord, (de exemplu o „afacere" de încheiat) legătura lor ia aspectul unei lupte. Luptă cu atît mai bizară, mai absurdă, cu cît nu e vorba de un adversar real. A. avea tot interesul să ajungă la B. şi să se înţeleagă cu el. Dar întîlnindu-l (oare l-a întîlnit aievea ?), ocoleşte înţelegerea, face drumul într-un timp mult prea lung, ca pentru a zădărnici posibilitatea întîlnirii după ce, în prealabil, făcuse acelaşi drum într-un timp mult mai scurt. Apoi (ca într-un *„acte manqué"* tipic freudian), îşi rupe piciorul pentru a nu se întîlni cu B. către care totuşi, conştient, alergase din răsputeri. Nu e vorba de un adversar real ; de aici slăbiciunea, ezitările Subiectului. Dacă ar fi un adversar real, Kafka ştie prea bine că situaţia ar fi alta. „Dintr-un adversar real pătrunde în tine un curaj nemărginit". Anxietatea personajelor din universul lui Kafka izvorăşte, în bună parte, din caracterul *fantomatic,* ireal al *dublului* (şi, cum vom vedea, al *multiplului*) lor. De altfel, acest aer fantomatic, de somnambuli care se agită, de spectre care aleargă de colo pînă colo, e caracteristic pentru umanitatea lui Kafka. Nu-i spunea el lui Janouch „oamenii sînt somnambuli" ? [45] Vedem în parabola curierilor (din *Caietele in-octavo)* că omenirea toată, căreia i s-a propus să aleagă între a fi regi ori curieri, alege condiţia curierului, şi, în consecinţă toţi oamenii gonesc prin lume, strigîndu-şi unii altora „mesaje care au devenit absurde". Firesc, agitaţia aceasta fără un sens nu se poate rezolva decît cu eşecul celor ce se agită, cu o cădere. Kafka vede neîncetat Subiectul *căzînd,* pierzîndu-se : căzînd în animalitate *(Metamorfoza),* în apă *(Verdictul),* pe scări *(O încurcătură cotidiană),* într-un tufiş din care nu se mai poate ieşi (vorbeşte despre el însuşi, mitizat, într-un fragment din *Caiete*), în sfîrşit, în moarte *(Procesul).*

Subiectul nu apare decît rareori într-o lume de subiecte echivalente. Un fel de agitaţie browniană agită universul indivizilor kafkieni. Agitaţia are la origine conflictul tipic dintre Subiect şi Antisubiect, imaginea acestuia din urmă confundîndu-se aproape întotdeauna cu aceea a Puterii. După cum Tatăl se opune Fiului, tot astfel Puterea Antisubiectului se află la antipodul Subiectului. Puterea e de obicei misterios-infinită, înspăimîntătoare, dar în acelaşi timp, de dorit. În faţa Puterii, subiectul trăieşte în anxietate (ca şi Kafka

în fața tatălui său). E adevărat că, în privința aceasta, există o deosebire între Subiectul textelor (îndeosebi din prima perioadă a creației lui Kafka : *Verdictul, Metamorfoza,* dar și *Procesul, Vizuina* etc.), în care Puterea ține Subiectul sub condamnare, și Subiectul care se opune pe față Puterii (agrimensorul K. din *Castelul,* cîntăreața Jozefina, cîinele cercetător, Ulise etc.). Eroii din prima categorie se luptă, desigur, și ei, dar avînd, de la început, un fel de certitudine latentă a înfrîngerii. Să urmărim lupta lui Josef K. cu Puterea întruchipată în Justiție. Procesul e o proiecție, o obiectivare a sentimentului de culpabilitate latent în conștiința sa. Totul pentru el devine loc al judecății. Oriunde s-ar duce — în podul unei case de raport, în birourile băncii, în cabinetul avocatului său, la un pictor, în biserică — el descoperă prezența Tribunalului, agenturi ale Justiției. Revelarea Puterii misterioase de către Josef K., se face conform unei logici onirice, ca de un somnambul în transă. Logică absurdă, evidentă, atunci cînd urmărim relațiile dintre Subiectul Procesului și Puterea antisubiectivă. Ca și Georg Bendemann, în *Verdictul,* Josef K. provoacă la început Puterea. El vine la Tribunal nu pentru ca să se apere, ci ca să nimicească instanța care a dispus bizara sa arestare. La început socotește că are în fața lui, în auditoriu, partizani, ca apoi — printr-una din acele anamorfoze care sînt frecvente în textele kafkiene — să descopere în presupușii săi partizani, adversari. În lupta cu Tribunalul, cu Puterea, descoperim o componentă erotică. Relația erotică e, de altfel, în perspectivă kafkiană, o luptă absurdă.

Omul care-i scrie iubitei sale că s-ar ascunde oriunde, într-o groapă murdară, avînd grijă să adauge că groapa ar deveni murdară prin însăși prezența sa acolo, e firesc să nu poată stabili un contact *pur* cu semenii săi. Propria impuritate este obsesia celor mai multe personaje kafkiene. Tipic în acest sens este Gregor Samsa, omul-gînganie. Fără îndoială, complexul impurității are, la Kafka, o sorginte sexuală. El însuși își recunoaște o sexualitate maladivă. În jurnalul său, se plînge că nu poate avea o amantă, mărturisind cu umor că se pricepe la femei tot atît de mult ca și la muzică. „Ce-ai făcut cu sexul tău pe care l-ai primit în

dar ?" — se întreabă el la 18 ianuarie 1922. Totul a fost stricat printr-o „bagatelă"... „Soarta bagatelelor e de a fi decisă printr-o bagatelă". Bizar caracter — pudic-absurd — al relațiilor erotice din universul lui Kafka. Atracția erotică pe care o exercită femeile în acest univers se bazează pe un echivoc. Brunelda — monstrul feminin din *America* — este pentru Robinson și Delamarche, acoliții și supușii ei, un ideal de frumusețe. Logodnica lui Raban *(Pregătiri de nuntă la țară)*, pe care acesta o consideră urîtă, dar despre care „toată lumea spune că are ochi frumoși", soția aprodului sau slujnica avocatului din *Procesul*, Frieda, fata din han, în *Castelul*, atrag prin ceea ce au dizgrațios, mai mult decît prin grațiile lor. „Femeile au o mare putere" — știe Josef K. —, căci au un raport misterios cu lumea tribunalului, a Castelului, într-un cuvînt, a Puterii. Dar chiar aceste relații dau legăturilor erotice un caracter bizar, am putea spune anti-erotic. Nu e vorba doar de cunoscutele devieri ale erosului — sadism, masochism etc. Relații de putere mai mult decît raporturi libidinale. Agente ale Puterii absurde, femeile sînt *încorporări* ale absurdului, raporturile erotice fiind, prin esență, paradoxale.

Ca un leit-motiv obsesiv, tema *luptei* cu Altul revine iarăși și iarăși în caietele lui Kafka. Ca personaj mitic, alături de eroii săi, el se reprezintă pe sine amenințat continuu de Altul, de un Antisubiect. Uneori e vorba de un „balaur verde" care a pătruns în cameră și cu care trebuie să dea o bătălie. Alteori, lupta începe cu cinci oameni „înarmați pînă în dinți". Mereu vechiul conflict cu „bătrînul uriaș", un *alter ego* al tatălui. Invazia leoparzilor în templu, a dragonilor, ca și prezența în sinagogă a unui animal ciudat, un fel de jder de care le e teamă îndeosebi femeilor, toate acestea evocă o *altă* ființă, un *dușman* prezumptiv sau care irumpe intempestiv în lumea dată. Dușmanul răstoarnă *această* lume. El poate fi *oricine, orice* ființă. Cea mai domestică făptură din anturajul lui Franz Kafka — de pildă o fată în casă — e un asemenea factor posibil de distrucție. Cînd fata uită să-i aducă, dimineața, apa caldă în odaie — notează Kafka — ea „îmi răstoarnă lumea" (*Jurnal*, 1922). Este aici, doar manifestarea instabilității interioare a unui anxios, în sensul

psihologic al cuvîntului? *Altul*, ca *duşman*, este doar cel care ameninţă viaţa? Nu sînt personajele kafkiene dominate de o frică ce le *leagă* unele de altele? Pentru Martin Heidegger, ameninţarea pe care omul-în-lume o resimte, ameninţare pe care *ceilalţi* o fac să apese asupra existenţei insului, face ca anxietatea să degenereze, adeseori, în teamă. Dar anxietatea nu este doar teamă. În perspectiva augustiniană ca şi în cea kierkegaardiană, anxietatea umană se naşte în prezenţa unei transcendenţe în care se află reunite toate perfecţiunile posibile şi a cărei infinitate înspăimîntă şi atrage totodată. Antisubiectul, Puterea ameninţă şi fascinează, în acelaşi timp, Subiectul.

În luptă cu altul, eul nu caută decît să se *dovedească* pe sine. (Remarcăm sensul pe care verbul a *dovedi*, îl are în limba noastră: a birui într-o luptă). În fragmentele sale, Kafka revine adeseori asupra acestei semnificaţii a luptei ca încercare a eului de a-şi dovedi sieşi (şi altora) existenţa, prin luptă. În realitate, singura dovadă a eului pe care o recunoaşte scriitorul rezidă *în* eul însuşi. De ce însă conflictul se încheie prin prăbuşirea eului? Doar eul este — după Kafka — „irefutabil" ? În mod paradoxal, tocmai pentru că intră în luptă pentru a se dovedi pe sine. Conştiinţa de sine ar trebui să fie însă conştiinţa irefutabilităţii eului. Aceasta lipsind, eul căutînd dovezi dinafară, proiectîndu-se în afară, intrînd în luptă cu cei ce se află în afara sa, se recunoaşte pe sine refutabil. De aici vulnerabilitatea sa. Ieşirea din sine se soldează cu un eşec. Cît de aproape este Kafka de Pascal, pentru care omul caută să existe în afara sa însăşi, îşi creează o personalitate imaginară căreia îi sacrifică propria sa personalitate reală. Chiar celebra constatare a lui Pascal, „am descoperit că toată nefericirea oamenilor derivă dintr-un singur fapt, şi anume din acela că nu pot să rămînă în tihnă, într-o cameră" [46], revine la Kafka sub forma unui sfat pe care şi-l dă sieşi, pe care nu-l poate urma nici unul din eroii săi, şi nici el însuşi pînă în cele din urmă: „Nu este necesar să ieşi din casa ta. Rămîi la masa ta şi ascultă. Nici nu asculta măcar, ci doar aşteaptă. Nici nu aştepta, ci fii absolut tăcut şi singur. Lumea va veni să ţi se ofere pentru ca tu să o demaşti, nici nu poate face altceva decît, în-

cîntată, să se zvîrcolească în faţa ta". Acea „nerăbdare" în care Kafka vedea suprema eroare umană nu e decît neputinţa omului de a rămîne în el însuşi, de a fi cu adevărat el însuşi. Lupta *pentru* sine a fiinţei e un fals substitut pentru existenţa *în sine* a fiinţei.

Poate singurele cazuri în care eul kafkian iese învingător din lupta pentru sine sînt acelea ale personajelor sale intrepide: Ulise care înfruntă Sirenele şi Maimuţa din *Raport către o Academie* care vrea să-şi lepede condiţia animală pentru a deveni om. Ulise e opusul lui Kafka. Absoluta încredere în sine îl caracterizează. El nu se luptă, de fapt, cu sirenele, ci opune eul său antieului ispititor cu care ele vor să-l atragă în afara corabiei sale. Dar, în genere, Subiectul eşuează în lupta cu Puterea. După Walter Sokel, întreaga operă a lui Franz Kafka (înrudită spiritual cu viziunea nietzscheiană a luptei pentru putere şi cu aceea darwiniană a luptei pentru existenţă) e reprezentarea unui duel interior, a duelului în care eul, într-o permanentă sciziune, e un cîmp de bătaie al unor forţe contrare. Dar acest duel intim este o altă faţă a luptei cu Puterea care e, totodată, luptă pentru Putere. Lupta eului este tragică, atunci cînd duelului cu Puterea i se adaugă sciziunea interioară, ironic-grotescă, atunci cînd lupta cu Puterea nu e îngreuiată printr-o fractură lăuntrică. Soarta lui Don Quijote ar putea să fie exemplară pentru eroii lui Kafka dacă ei ar avea *credinţa* cavalerului Tristei Figuri. Rupţi de orice absolut, pradă propriei descompuneri intime, ei sînt victime tragi-comice. Lupta la Kafka este întotdeauna echivocă. În luptă cu Puterea, Subiectul se vrea integrat în ea şi, în acelaşi timp se apără împotriva tendinţei acaparatoare a totalităţii. Dacă Josef K. se apără *de* forţele Tribunalului, agrimensorul K. se luptă pentru a intra *în* Castelul Puterii.

În *Descrierea unei lupte*, eul e atras în egală măsură de „cunoscut" (tendinţă integratoare) şi de „singurătate" (aspiraţie spre diferenţiere). Eroul doreşte lupta pentru afirmarea de sine, lupta cu Cunoscutul, dar fuge din faţa imperativului luptei într-un regat al purei izolări. Dublă apetenţă, concomitentă, a sufletului, spre viaţă şi spre moarte, asemănătoare cu dublul instinct freudian al vieţii şi al morţii.

Singurătatea kafkiană (acel „sînt singur ca Franz Kafka", simptomatic pentru toți eroii săi) este ca toate „atitudinile" din universul absurd, ambivalentă. Ea e voința de moarte, de auto-anihilare, dar și voință de împlinire.

În orice caz, însă, izolarea eului în universul absurd are ca efect de-naturarea relațiilor cu semenii. Înțelegem prin de-naturare, pe de o parte, artificializarea raporturilor, pe de altă parte, vicierea lor morală. *Altul* devine un simplu artificiu. Kafka pornește, de altfel, de la o experiență personală destul de stranie, a artificializării naturii. „Toți prietenii mei au ochi minunați. Strălucirea ochilor lor e singura lumină în ungherul obscur în care trăiesc. Dar chiar și aceea nu e decît o lumină artificială" [47]. *Altul* e, de asemenea, o sursă a viciilor. În spiritul lui Kafka, toate virtuțile sînt individuale, sociale fiind toate viciile. Însinguratul din Praga care a încercat din răsputeri înrădăcinarea într-o comunitate, neizbutind, și-a făurit în legătură cu comunitatea o viziune artificial-demonică *(Castelul)* și uneori, paradiziac-imposibilă *(Cercetările unui câine)*. Singurătatea nici nu există decît ca apetit al imposibilei comunicări.

Efortul de a comunica cu ceilalți apare în toată absurditatea sa într-o serie de parabole pe care le-am putea numi ale *acțiunilor în deșert*. Astfel, cîștigătorul Olimpiadei la înot întorcîndu-se în țară, primit cu mare pompă, declară că nu știe să înoate. Mai mult decît atît, nu cunoaște limba celor care îl interoghează, nu-i înțelege și nu-i înțeles de aceștia. Totuși, chiar și ceea ce înțelege e prea mult. Bizară anecdotă, una dintre acelea care ne amintesc *neputințele* pe care le resimțim uneori în vis : de a înainta, de a vorbi, de a ne aminti un lucru pe care știm prea bine că îl cunoaștem. Un asemenea efort absurd, o încercare zadarnică de a comunica cu o *altă* ființă este și aceea a studentului care vinde, părăsește totul, dedicîndu-se educării unui cal. Căci tentativa de a stabili o legătură este continuă în lumea lui Kafka. În cele din urmă, toate străduințele făpturilor care populează acest univers absurd se rezumă la o originară voință de a comunica. Ce vrea Josel K., decît să stabilească tot mai multe, mai strînse legături cu lumea Tribunalului ? Agrimensorul K. încearcă neîncetat să străpungă chistul invizibil în care se află — pentru

el — Castelul, să aibă raporturi directe cu Castelul în sine. Maimuța vrea o legătură cu lumea oamenilor, și cîinele una cu acele misterioase ființe, „cîinii dansatori". În mod esențial, absurdul este o *neînțelegere*. Kafka a cunoscut — poate ca nici un alt scriitor din veacul nostru — patosul rupturii, rîvnind la împlinirea uniunii. Omul kafkian e o ființă în ruptură (de Dumnezeu, natură, de Altul, de sine însuși etc.) care duce o existență crispată avînd ca propensiune fundamentală *nisus*-ul înțelegerii, al uniunii.

Imago al neînțelegerii poate fi socotit *Tatăl*. Individul — acel *Einzelne* pe care Kierkegaard și existențialiștii l-au pus în lumină — este literalmente strivit de Tatăl atotputernic. Cuvîntul pe care Kafka i-l reamintește acestuia în *Scrisoarea către tată* este : „te voi strivi ca pe o gînganie". Tatăl este — cum am văzut — un avatar al unicei divinități din *Vechiul Testament*, de la care provin — rele sau bune — toate cîte sînt, spre care nu duce însă nici un drum. Teologia dialectică (și îndeosebi Karl Barth) a ridicat ruptura dintre om și Dumnezeu la rangul unui principiu fundamental. Grația sau damnarea vine *de dincolo*. De *dincoace* nu este nici o punte spre transcendență. Ruptura în comunicarea omului cu Dumnezeu — conform viziunii teologice barthiene — apare la Kafka în ruptura cu Tatăl și în tulburarea oricăror comunicări cu Altul. Dar Tatăl este, în același timp, o imagine a unei societăți opresive. Roger Garaudy nu greșește atunci cînd afirmă că Franz Kafka a trăit alienarea în primul rînd în raport cu tatăl său. Știm că scriitorul și-a mărturisit prietenului său Max Brod intenția de a-și intitula întreaga operă : „Tentativă de evadare din sfera părintească" [48]. Tentativă nereușită, dacă ne gîndim că tatăl apare ca prototipul figurilor prepotente din universul lui Kafka : judecători ai Tribunalului, secretari ai Castelului, paznici ai Porților. Oricît ar fi de decrepiți, acești agenți purtători ai puterii au oricînd capacitatea de a învia în deplinătatea autorității lor [49]. Eșecul este întotdeauna al Fiului care e jertfit (conform sacrificiului avramic) ca o justificare a Tatălui. Și totuși — cu toate eșecurile — încercările de depășire a rupturii, de realizare a uniunii, sînt neîncetate.

Dacă există un mit central al operei lui Kafka, acesta e, fără îndoială, *mitul reintegrării.* În *Metamorfoza,* Gregor Samsa se rupe de familia sa preschimbîndu-se într-o gînganie ; în *Procesul,* Josef K. se rupe tot mai mult de lumea sa după arestare ; *Verdictul* e alungarea prin blestem din comunitatea familiară. Or, eroii lui Kafka năzuiesc la reintegrarea în familie, lume, comunitate, în lege. Izgonit, osîndit de tatăl său, Georg Bendemann, eroul *Verdictului,* exclamă înainte de a se arunca în rîu : „Şi totuşi, dragi părinţi, v-am iubit întotdeauna". Nunta, logodna ţin de orizontul nostalgic al acestui mit. Omul devine cu adevărat om — pare să creadă Kafka — în starea conjugală, ca androgin : desăvîrşire a individului prin totalizare. Eroul kafkian e — cum am văzut — cel mereu despărţit, rupt dintr-o totalitate. Aspiraţia sa e aceea a reintegrării sale, a întregirii sale. Despărţirea, ruptura produc anxietate, disperare („bolile prizonierilor" arată Kafka, a celor trăind în „exil" — cum va spune Camus). *Vina* e o urmare a stării de ruptură, dar şi o cauză a ei : de n-ai fi fost vinovat, nu te-ai fi rupt. Universul din care te-ai rupt e o totalitate puternică. Cel rupt e slab, aspiră la reintegrarea care aduce participarea la putere. Eroii lui Kafka sînt *ei înşişi,* atunci cînd se străduiesc să suprime despărţirea, să se reintegreze în *tot.* Actele lor sînt rituri de reintegrare prin care vor refacerea unităţii cosmice pe care au conştiinţa culpabilă de a o fi spart. Un asemenea rit e, de pildă, *muzica* prin care Gregor Samsa, la un moment dat, se simte revenit, reintegrat în comunitatea din care a fost exclus. Prin muzica surorii sale, i se pare, o clipă, că totul a redevenit aşa cum a fost la început. Dar reintegrarea prin muzică e imaginară. Totalizările prin iubire, prin artă, încercările de înrădăcinare în comunitate se dovedesc iluzorii. Şi aceasta pentru că în universul absurd contrariile fiind mereu prezente, ele se exclud, şi exterioritatea e permanentă. Nu există — ca să folosim termenul lui Nicolaus Cusanus — o *coincidentia oppositorum,* o armonizare a contradicţiilor, nici o sinteză dialectică. Puritatea se întîlneşte cu desfrîul la femeile din povestirile sale, valoarea cu non-valoarea. Cuprinzătorul e identic cu necuprinsul. Într-adevăr, toate afirmaţiile din textele lui Kafka îşi au contraafirmaţiile lor, care

la rîndul lor sînt dezmințite ș.a.m.d. În universul său, *Inglobantul* este simbolic prezent prin zidurile concentrice care închid Imperiul, prin pustietatea în care stă pierdută calea ferată din Kalda, prin Castel, Tribunal, Vizuină, Cușcă etc. Dar *cuprinzătorul* este, totodată, *spațiul indeterminat*, pe care niciodată omul nu va fi în stare să-l cuprindă. De aceea, mesajul imperiul nu ajunge niciodată la cei cărora le este adresat. Într-un singur caz reintegrarea pare în cele din urmă posibilă : în „teatrul naturii din Oklahoma" *(America)*, în care tînărul Karl Rossmann pare să se regăsească pe sine într-o comunitate care îi redă o familie, patria, paradisul pierdut. Dar Karl Rossmann e un inocent. Singurul, din lumea lui Kafka, o lume — cum am văzut — a culpabilității universale. Se pare că adevărata reintegrare pe care, în cele din urmă, o cunosc — cu resemnare, dacă nu cu o secretă voluptate — eroii lui Kafka, este reîntoarcerea în Totalitate, prin moarte. Un text din *Jurnal* justifică o asemenea constatare privindu-l pe omul Kafka, el însuși ; „Așadar mă voi încredința morții. Resturile unei Credințe. Întoarcerea la Tatăl. Marea zi a împăcării".

Nietzsche care interpreta paradoxul satisfacției tragice prin faptul că — în pofida catastrofei — cel care participă la tragedie savurează, prin moartea eroului, eliberarea de principiul individuației și reîntoarcerea în marele Tot, nu explică însă înalta satisfacție a eroului tragic el însuși. Dincolo de orice suferință, catastrofa tragică, prin sacrificarea de sine a eroului (Antigona, Oedip sau Hamlet), aduce marea împăcare a umanului cu transumanul. Spre aceasta a tins Kafka, el însuși, și aproape toți eroii săi. Ceea ce îi împiedică, însă, să devină cu adevărat eroi tragici este faptul că transcendența fiind vidă, moartea lor nu implică o împăcare, ci rămîne undeva suspendată în gol, în absurd ; eroii săi nu mor mîntuiți, împăcați. Gregor Samsa nu se împacă cu familia sa, Josef K. cu Tribunalul, agrimensorul K. cu Castelul. Reintegrarea e imposibilă. Eroii continuă să existe, ca într-un limb al sufletelor nemîntuite, pregătind calea umanității lui Beckett care nu mai poate nici măcar să moară, ci rămîne suspendată între viață și moarte. Tragicul se întovărășește la Kafka întotdeauna cu ironia. De aceea, se

poate vorbi la el doar de o tragedie trunchiată, neîmplinită, de o ironie tragică. Scriitorul sensibil la suferința umană pare să răstoarne neîncetat patosul printr-un mecanism antipatetic în contrarul său.

Această răsturnare e evidentă în aspectele sociale ale universului absurd. După o concepție pe care Kafka n-a expus-o ca atare, dar care e subiacentă în opera sa, s-ar părea că în lume ar exista o cantitate limitată de putere și fericire. Cînd cineva dispune de putere și fericire, aceasta înseamnă frustrarea altora de o cantitate echivalentă de putere și fericire. Acest lucru e deosebit de evident în *America*, romanul despre care Klaus Hermsdorf spune că „e punctul de plecare pentru marele roman social, încercarea unei epopei a epocii moderne, care chiar dacă e ratat rămîne, totuși, extrem de important“ [50]. Kafka, funcționarul societății de asigurări, îi scrie o dată Milenei Jesenka despre o manifestare de stradă : „privesc pe fereastră : poliția călare, jandarmeria gata să atace cu baioneta, mulțimea care urlă și se răspîndește, iar aici sus, la geam, simți umilința teribilă de a trăi tot timpul sub protecție“. Funcționarul vorbind despre muncitorii „asigurați“, îi mărturisește, altă dată prietenului său Max Brod : „Ce umili sînt oamenii aceștia ; ei vin la noi cu rugăminți. În loc să ia cu asalt instituția și să facă praf și pulbere din ea, ei vin cu rugăminți“. Franz Kafka înțelege prea bine natura socială a conflictelor din timpul său. Nicăieri absurditatea unei societăți bazată pe exploatare nu apare mai evidentă decît în *America*. Fochistul și afaceristul, angajații hotelului „Occidental“ și conducerea acestuia sînt forțe antagoniste în joc. Lupta pentru putere este o luptă pentru existență, căci *puterea* — după Kafka — înseamnă *viață*.

S-ar putea face o apropiere între eroii lui Kafka și figura mitică pe care, îndeosebi în perioada cinematografului mut, a realizat-o Charles Chaplin. Vagabondul inocent, încurcat în dedalul unei civilizații indiferente la mizeria umană, duce o luptă inegală cu puteri care-l depășesc. Dacă în jurul său lumea — adevărată panoramă a deșertăciunilor — se agită cu o grabă căreia tehnica filmului, la începuturile sale, îi reliefează aspectele grotești, Charlot el însuși

se apără, se zbate în rețeaua inextricabilă a nonsensurilor acelei lumi, prin gesturi de o absurditate perfectă. Dar umorul care rezultă din imposibilitatea omului de a se descurca într-un univers care întinde curse la tot pasul, din pantomima victimei unei perfidii a lucrurilor (*„die Tücke des Objekts"* după F. Th. Vischer), această mască grotesc-umoristică a lui Charles Chaplin devine — în cazul personajelor lui Kafka — o mască tragic-absurdă. „Goana după aur" a omulețului se termină întotdeauna cu o răsplătire a sa chiar dacă nu neapărat în aur. Eroii lui Kafka sucombă însă (cu singura excepție a tînărului din *America.)* Ei sînt cu toții victime ale unui destin implacabil. O anumită gestică expresionistă ne îngăduie să-l apropiem pe ipoteticul K. de Charlot din *Luminile orașului.* Desigur, eroii lui Kafka nu sînt vagabonzi. Funcționari de bancă, agrimensori, comis-voiajori sau artiști, ei au totuși într-înșii ceva dintr-un *homo viator* hăituit. Radicală este însă deosebirea între patosul etic al măștii lui Chaplin și apatia etică a personajelor lui Kafka. De aceea filmele celui dintîi sînt — folosind o formulă paradoxală — un fel de *drame burlești,* în care virtutea nu poate rămîne nerăsplătită chiar dacă gesturile ei sînt ridicole într-o lume monstruos mecanizată, pe cînd povestirile scriitorului din Praga sînt *tragedii absurde,* în care virtutea e inexistentă și omul n-are asupra puterilor incomensurabile cu care se măsoară decît dublul apanaj al vanității necunoscute a propriei sale existențe și al nimicniciei, revelate ironic uneori, a puterii însăși.

Raporturile cu Altul — dublul și multiplul eului —, relații de putere, sînt determinate de raporturile eului cu sine însuși.

5. *Omul în el însuși și mitul artistului*

În opera sa, Kafka nu intenționează să ofere analize psihologice; textele sale pot fi însă interpretate ca o fenomenologie literară a eului. Raporturile eului cu sine însuși constituie materia primă a celor mai multe din aceste narațiuni. Ipocrizia față de sine însuși, anxietatea ca autotorturare, me-

tamorfoza ca automutilare sau ca pedepsire de sine, toate aceste *procedee* ale unei conştiinţe în permanentă răzvrătire împotriva sa însăşi le întîlnim în opera lui Kafka. Eul care se pierde pe sine — mînat de o preaputernică voinţă de autodistrugere — acesta e *Eroul* central al operei sale. Distracţiile, uitările acestui personaj central, ca şi un fel de *actes manqués* pe care le comite, sînt simptome ale crizei eului în descompunere.

Eul tinde să se rupă de lume, de Altul, să se stabilească într-o autarhică situaţie izolată, ca o monadă. El pare să aibă o propensiune spre lepădarea de toate, spre o ruptură de toate, ca în acea *Abgeschiedenheit* preconizată de Meister Eckhart.

Această voinţă de închidere în sine a eului se poate raporta la experienţa personală a scriitorului. *Scrisoarea către tată* porneşte de la constatarea anxietăţii fiului („M-ai întrebat nu demult de ce spun că mă tem de tine"). De teamă, eul mitic al lui Franz Kafka se retrage în sine, rupe orice legătură cu altul, şi se închide într-o izolare absurdă. Îndeletnicirile sale care, fatal, implicau relaţii cu alţii, sînt socotite de el lipsite de sens. „Numai absurdul a obţinut încuviinţarea ta, studiul dreptului, biroul, mai apoi ocupaţii lipsite de sens...". Eul care neagă şi refuză comunitatea, neagă semnificaţiile. Metaforele care întovărăşesc eul izolat în sine, în istorisirile lui Kafka, aparţin unui univers al sterilităţii, al răcelii, al glacialului, al pustiului. Existenţa în exil o vor cunoaşte mai tîrziu şi eroii lui Camus.

Aşadar, o propensiune fundamentală a eului îl îndeamnă spre eliberarea din orice legătură care l-ar putea *obliga* la o ieşire din sine. O adevărată aspiraţie antigravitaţională animă eul, care se vrea cu desăvîrşire liber, autonom. Sufletul romantic cunoscuse divizarea în dubla tendinţă spre totala descătuşare de orice relaţie cu Altul şi desăvîrşita fuziune în comunitate. Eliberarea înseamnă la Kafka *atotputernicia eului* care-şi poate astfel împlini toate dorinţele. În *Descrierea unei lupte,* scriere timpurie a lui Kafka, dorinţa personajului central, Georg Bendemann, devine realitate. Fantezia e *putere realizatoare,* pare să creadă, încă, scriitorul nostru, atribuind eroilor săi această putere care le în-

găduie să suprime orice legi şi să intre în regatul libertăţii absolute a „divertismentelor" *(Belustigungen)*. Dar fuga eului din contingent, din lume, din societate, se plăteşte prin însingurare, epuizare, prin anxietăţi, prin moarte. Eul *pur* nu e viabil. *În sine,* eul e sursa propriei anihilări. Pentru ca să se salveze, el se scindează într-un sine profund şi unul superficial, se maschează, uzează de travestiuri.

Travestiurile eului, metamorfozele reale sau fictive constituie o falsă ieşire din sine a eului. Ek-stazia sau transcenderea reală e imposibilă prin travestire. Preschimbarea comis-voiajorului în gînganie, a maimuţei în om, aceste mutaţii involuntare sau voluntare ţin de un destin al eului care se maschează pentru a nu mai fi el însuşi, păstrîndu-şi — însă — cu gelozie, în sine, identitatea sa. Eul kafkian este prin definiţie *cel ce nu poate fi el însuşi* decît înstrăinîndu-se de sine şi încercînd neîncetat să revină la sine. Eul nu se posedă definitiv pe sine, nu este *el însuşi,* nu e niciodată identic cu sine. El nu există în mod *absolut* în sine şi pentru sine. El este surprins de Kafka fie în descompunere, fie într-o încercare disperată de a se re-culege. Eul e „distrat" pînă la pierderea de sine. Metamorfoza se produce într-o stare crepusculară de distracţie în somn, între vis şi veghe. Faţă de aceasta, efortul lui Gregor Samsa, al cîinelui, al maimuţei, al animalului din *Vizuina* este în esenţă unul şi acelaşi : efortul eului de *a fi* el însuşi, posedîndu-se pe deplin, de a fi — după o formulă hegeliană — totodată *în sine* şi *pentru sine.*

Ruptura din sînul eului corespunde unei rupturi pe care Kafka o recunoaşte — după Schopenhauer şi Nietzsche — între realitate ca voinţă, acţiune, şi idealitate ca reprezentare, vis. E prea lucid pentru ca să nu-şi dea seama că idealismul armoniei între interior şi exterior are consistenţa unui pios deziderat. Divertismentele eului care-şi realizează *„fantazările"* (cf. *Descrierea unei lupte*) îi apar, cu timpul, o deşertăciune. Într-o scrisoare îşi ia rămas bun de la „lumea aparenţelor din tinereţe". Aceste aparenţe ale unei lumi ideale s-au risipit de timpuriu. În *Verdictul,* tatăl eroului, înainte de a-l osîndi la moarte, îi spune : „E drept că ai fost un copil nevinovat, dar şi mai adevărat e că ai fost un om diabolic". Demonic este acel *eu ascuns* care se vrea pe sine

pur, detaşat de lume, plăsmuind totul conform bunului său plac. E eul artistului care se consideră pe sine creator absolut, fiind, tocmai de aceea, posedatul unui demon interior. E demonia de care Sancho Panza s-a eliberat făurindu-l pe Don Quijote şi alungîndu-l în lume, conform parabolei lui Kafka : *Adevărul asupra lui Sancho Panza*. Kafka, el însuşi, a căutat în numeroase texte să expulzeze din sine demonia vanităţii solipsiste a creatorului. *Descrierea unei lupte* în care fantezia îşi serbează triumful asupra realităţii, îngăduindu-şi orice „divertismente" se soldează printr-un eşec al eroului.

Eul care se rupe de Altul, de Dublul şi Multiplul său, care se dedublează încercînd o falsă propulsiune din sine prin travestire, ajunge la o ruptură interioară.

O sciziune interioară, echivalentă cu anihilarea, sparge unitatea eului izolat. În nici o povestire a lui Kafka nu este mai manifestă această ruptură a eului (*„Ichspaltung"* — cum o numesc psihologii germani) ca în *Metamorfoza*. Comisvoiajorul Gregor s-a transformat într-o insectă, în urma unei atari schizofrenii (înţelegem aici cuvîntul într-un sens metaforic, nu în cel medical). Eul în sciziune se simte detaşat de *sine*, ieşit din *sinea* lui, transformat în altceva. La 30 noiembrie 1914 Kafka nota în *Jurnalul* său : „Sînt iar rece şi absurd, şi ca un animal total detaşat de tot ce e uman, îmi bălăbănesc gîtul..."

Absurditatea izolării totale a eului apare îndeosebi în cazul Artistului, situaţie umană privilegiată şi, totodată, atinsă de o gravă maledicţiune. Artiştii lui Kafka (Jozefine, Campionul foamei, Trapezistul etc.) îşi „eliberează" eul, prin renunţări ascetice. Eul lor devine însă o făptură demonică. Exerciţiile artistice sînt, pentru ei, un soi de acumulare de forţe magice, care le îngăduie (după părerea lor) orice fel de libertăţi ale eului.

Cu excepţia unor rare momente, Franz Kafka nu şi-a îngăduit sieşi aceste libertăţi. Ele au constituit mai curînd un *Wunschtraum* al său. Antiromantic, deşi posedat de ambivalenţe tipic romantice, Kafka nu vrea să jertfească lumea concretă Fanteziei. El e conştient de faptul că Fantezia nu poate acoperi şi, cu atît mai puţin, depăşi limitele empiricului. Recunoaşte voluptăţile fantazării, dar acestea îi re-

pugnă. Atunci cînd judecă scrisul în sine, ca proiectare a unor imagini fantastice şi constituire a unui univers imaginar, el e convins că întreg acest demers nu e decît „vanitate şi căutare a plăcerilor". În actul creator (al creaţiei literare) ca şi în condiţia scriitorului există o demonie secretă. Dacă într-o perioadă senină (1916—1917), aceea a logodnei cu Felice Braun, scriind mica parabolă cu Sancho Panza, Franz Kafka pare să creadă în puterea exorcizatoare a scrisului, înainte şi după acea perioadă, şi mai ales după ruptura legăturii sale cu Milena Jesenska, actul scriitorului îi apare drept un serviciu în slujba Demonului. „Scrisul este o răsplată dulce, minunată, dar pentru ce ? În timpul nopţii, cu claritatea lecţiilor de intuiţie din copilărie, mi-a apărut ideea că (scrisul) e o răsplată pentru slujirea diavolului". Trebuie să înţelegem această „slujire", în sensul invocării demonilor. Ştim dintr-o altă confesiune a lui Kafka, făcută lui Gustav Janouch, că scriitorul considera scrisul drept „un fel de a invoca duhurile" [51]. Evident, duhurile rele. Căci poezia e, pentru Kafka, un mod de a te întreţine „asupra diavolului şi demonilor" [52]. *Asupra* şi *cu* demonii. Literatura e o *ars diaboli*, ca şi muzica pentru Adrian Leverkühn, genialul compozitor care a încheiat un pact cu diavolul, în *Doktor Faustus* al lui Thomas Mann.

Scrisul este pentru Kafka, ca şi pentru toţi eroii săi artişti, o necesitate vitală. În 1914, el notează în *Jurnalul* său că a scrie înseamnă, de fapt, „o luptă pentru existenţă". În literatură, el descoperă singura sa pavăză împotriva agresiunilor unei lumi absurde pe care o vede neîncetat ameninţătoare, singura-i armă în dorinţa de a supravieţui. Chiar dacă nu putem fi de acord cu interpretarea — subtilă, de altfel — a unui Walter H. Sokel, după care tema operei lui Kafka este relaţia generalizată a Eului cu Tatăl, a unui eu neputincios cu o putere atotstăpînitoare, nu e mai puţin adevărat că, în geneza operei lui Kafka, raportul acesta joacă un rol esenţial. Nu ne mirăm că scriitorul nostru atribuie povestirii sale *Verdictul* pe care a scris-o într-o singură noapte, în septembrie 1912, o importanţă capitală. Kafka îşi descoperea nu numai stilul, istorisind această dramă în care tatăl îşi con-

damnă fiul la moarte, ci *se găsea pe sine*. „Numai astfel se poate scrie, numai cu o asemenea totală deschidere a trupului și a sufletului". Relația cu tatăl nu este numai aceea — asupra căreia am reflectat — dintre eroul kafkian și Putere ; Tatăl reprezintă de asemenea un pol al autorității în declin față de polul creaturii care se vrea creator. Principiul creației (de pildă în cazul Jozefinei) e într-o luptă continuă cu principiul autorității (neamul șoricesc în acest caz). Victorie reală nu are nici unul din „artiștii" lui Kafka (Campionul foamei, trapezistul, Jozefina etc.). Dar *voința de a crea* o altă lume decît aceea a puterii nu se pierde în deșert. În luptă cu absurdul, scriitorul consemnează eșecurile „artiștilor" săi, realizînd propriul său triumf. Triumf precar pe care îl simte necontenit amenințat.

Esențială pentru literatura absurdului — și manifestă în opera lui Kafka — este structura *oscilantă* a scrierii. Scriitorul însuși vorbește despre *oscilarea* („Schweben") pe care o recunoaște în textele sale. Nu este vorba doar de o ezitare între poli opuși, de o pendulare între contrarii, ci de o *dispariție* prin fiecare expresie a celor exprimate și de o *reluare* a lor prin fiecare nouă expresie. De fapt, avem marea oscilare a literaților în luptă cu absurdul, între o estetică a *expresiei*, și o estetică a *non-expresiei*. Orice expresie (imagine, metaforă, cuvînt) se propune pe sine și se dezminte totodată. O dialectică interioară face ca, în creația sa, Kafka să ofere neîncetat structuri fictive care-și pun în evidență caracterul problematic, neautentic, deci provizoriu, structuri care nu sînt purtătoare ale unor sensuri univoce și care, tocmai de aceea, prin plurivalența lor, au o secretă pretenție de a exprima universalul. Dacă prin creația sa scriitorul se străduiește să exprime inexprimabilul, să cuprindă necuprinsul, pentru noi e evident că *necuprinsul* apare în opera aceasta drept *cuprinzătorul* însuși.

Opera lui Franz Kafka pretinde, din partea cititorilor ca și a criticilor, o *dublă raportare* la text sau, mai exact, o sesizare a textelor în *ambiguitatea* lor esențială. Cuvintele lui Kafka pretind, pe de o parte, o înțelegere a lor *literală*. Ca și verbul marilor lirici moderni, postrimbaldieni, scriitura kafkiană nu este doar o unealtă prin care se edifică

un univers fictiv, ci este un univers în sine. Dar dacă opera se cere interpretată *ad litteram,* litera ei are, în acelaşi timp, un caracter *aluziv.* Această scriitură e o plasă de aluzii. De aici, necesitatea unui întreg sistem de interpretări, de raportări ale cuvintelor la *altceva* decît spun ele în mod nemijlocit. Kafka se cere crezut *pe* cuvînt şi înţeles *prin* cuvînt, dar înţelegerea sa se constituie *dincolo* de cuvintele sale. Plurivalenţa ficţiunilor, ca şi structura lor aluzivă precizează categoria literar semiologică din care aceste ficţiuni fac parte, categoria *parabolei.*

Parabola este, de altfel, structura tipică a literaturii în lupta ei cu Absurdul. Într-adevăr, atît în sensul matematic al termenului, ca linie curbă ce reprezintă locul geometric al punctelor egal depărtate de un punct fix (în cazul artelor cuvîntului, subiectivitatea *celui care cuvîntează),* ca şi de o dreaptă directoare (în cazul literaturii, obiectul *despre care se cuvîntează),* cît şi în sensul propriu-zis literar al termenului, ca *pildă* exemplară pentru destinul uman, parabola este structura proprie literaturii lui Kafka. *Mitul lui Sisif,* eseul lui Camus, ca şi antipiesele lui Eugen Ionescu ori romanele lui Beckett au un sens parabolic. Dar, mai mult decît aceştia, Kafka este autorul *pildelor :* cel care privindu-se pe sine, în centrul unei experienţe dureroase, al unei *pasiuni* — în sensul plenar, etimologic al cuvîntului — se părăseşte pe sine, neîncetat, pentru a privi spre universal şi total. Univers care, am văzut, apare în chipurile cele mai banal-cotidiene, reprezentat prin gesturile şi cuvintele de rînd ale tribului. Mai degrabă decît un „mit al propriei sale existenţe" [53], decît o mitologie în care miturile se raportează unele la altele (Th. W. Adorno), ficţiunile lui Kafka sînt parabole. Opera romanescă a lui Thomas Mann, poezia lui T. S. Eliot sau Ezra Pound sînt infinit mai pline de mituri aparţinînd spaţiului mediteranean sau nordic al unei *culturi* arhaice decît proza lui Kafka. Nu întîlnim în creaţia acestuia nici acele alegorii ori simboluri existenţiale (idei universale făcute vizibile prin imagini) pe care unii comentatori i le atribuie. De aceea, nu putem „traduce" operele sale conform unor convenţii teologice, mitologice, filosofice prestabilite. De altfel, întreaga sa literatură stă sub semnul absurdului ; cu toate

sensurile ei de atîtea ori absconse, ea refuză interpretările univoc-simbolice. Deşi absurdul presupune existenţa unei legături a elementelor incongruente, el nu poate fi simbolic, căci simbolul implică o serie de corespondenţe într-o lume divină, ori mitică, în orice caz esenţială. Corespondenţe, analogii simbolice, caracterizate printr-un element de legătură *(sym-)* pe care absurdul nu-l poate recunoaşte, fiind în mod esenţial un *divorţ*. În acest sens, sîntem de acord cu constatarea lui Günther Anders: „Kafka nu pleacă de la o credinţă comună care permite dezvoltarea dintr-însa a simbolurilor, ci numai dintr-o limbă comună... El o împărtăşeşte pe aceasta cu duşmanul originar: lumea“ [54]. În realitate, chiar şi elementul comun al limbii, comunicabilitatea prin cuvînt e pusă de Kafka la îndoială. De aceea nu ne-am întrebat niciodată — cum fac în genere comentatorii lui Kafka: „ce vor să însemne toate acestea?“ În perspectiva psihanalitică, raportul cu tatăl, de pildă, are o anumită semnificaţie; pe plan teologic sensul e altul. Castelul poate avea multiple sensuri „simbolice“. Absurdul nu este, desigur, lipsă de sens, ci — de cele mai multe ori — supraabundenţă aparentă de sensuri. Dar acestea nu sînt simbolice. Nu putem accepta formula lui Heinz Politzer după care opera lui Kafka este alcătuită din itinerarii în cerc închis. Pentru Hermann Pongs, ca şi pentru Heinz Politzer, cercul este spaţiul închis din care drumul nu duce nicăieri, în care te întorci mereu de unde ai pornit. Am văzut însă că labirintul, nu cercul, e arhetipul spaţiului kafkian. Dar, spre deosebire de cercul care, după aceşti exegeţi, ar fi imaginea neantului interior al afirmaţiilor care se neagă pe sine, rezultatul fiind nihilul, labirintul are cel puţin o ipotetică ieşire. El corespunde structurii literare a parabolei.

Dar parabola nu este numai o structură, sau o „pildă“ ci, în subsidiar, e şi o formă de joc. Ficţiunea nu e, desigur, doar un joc al imaginaţiei, ci o unealtă a pătrunderii într-o realitate ontică, a unui univers conceput ca un *joc*, o *comedie*. Kafka se apropie, astfel, de marii artişti — un Dante, un Shakespeare, un Goethe — pentru care lumea e, în cele din urmă, un *joc* divin, arta oferind un *spaectaculum mundi*. Vorbindu-i lui Janouch despre teatru, Kafka afirma urmă-

toarele: „Teatrul acționează cu atît mai puternic, cu cît izbutește să facă reale lucrurile ireale. Astfel, scena devine un periscop al sufletelor, care luminează realitatea dinăuntru“ [55]. Universul lui Kafka este un teatru în care jocul este absurd (ca în „jocul de cărți“ ori în „șahul“ lui Lewis Carroll). Parabolele sînt imagini ale unei realități *ca joc*, ca spectacol teatral. Atunci cînd Hermann Pongs descoperă la Kafka „parabole ale absurdului“, iar Politzer „parabole ale paradoxului“, ei se referă (fără să o afirme în mod expres) la acest caracter *ludic* al ilogismelor pe care le vădește opera scriitorului. Ca și jocul de șah care poate fi înțeles ca o parabolă plastică, nu un simbol al luptei pentru putere, tot astfel parabola literară kafkiană reprezintă lupta eului cu absurdul sub forma jocului [56]. Joc artistic stilizat — se înțelege — în care oricărui pas (ca în universul lui Lewis Carroll) îi corespunde, simetric, un contrapas. Stilistic, aceste *gesta* din universul fictiv își revelează natura jucăuș-absurdă prin subversiunea expresiei, orice structură literară fiind subminată în opera lui Kafka [57]. Absurdul apare, astfel, în adevărata sa lumină, pe plan stilistic, drept o *subversiune a exprimării*. De fapt, neîncercînd să justifice spusele sale printr-un acord mimetic cu realitatea, preferînd *jocul* seriozității, subminîndu-și spusele în mod ironic-umoristic, prin afirmații și retractări succesive (mijloc stilistic din care Beckett va face una din metodele sale capitale de non-exprimare), Kafka — adevărat profet negativ — respinge orice afirmație parțială, limitată, neconcludentă, năzuind spre pozițiile ultime. Adevărul absolut, concludent pentru destinul omului, iată ce au voit din totdeauna să surprindă — fie și sub o formă aluzivă — parabolele. Pildele biblice nu sînt altceva decît asemenea fabule care vor să exprime *in figura*, inexprimabilul. Kafka e conștient că adevărul în sine rămîne, pînă în cele din urmă, ascuns, și nu se arată decît prin negativul său. Parabola are astfel mai degrabă caracterul unei *urme*, a unui *tipar* pe care absolutul l-a lăsat, din care originalul s-a retras. De aici impresia esențială de *urmă în nisip*, de *însemnare pe vechi pergamente* pe care ne-o lasă lectura scrierilor lui Kafka.

Corolarul stilistic pe care-l putem extrage din constatarea caracterului parabolic al scrierilor lui Kafka este ambiguu. Poţi socoti, ca şi Wilhelm Emrich, că, întrucît autorul *Procesului* a îmbrăcat generalul în enigme şi contradicţii, iar în secolul nostru general-valabilul e invizibil, el descrie veridic realitatea timpului nostru. Mai aproape de adevăr sînt Heinz Politzer, Michel Dentan, atunci cînd văd în expresiile contradictorii ale scriitorului nu adevărul psihologic al timpului nostru, nici adevărul teologic al unei realităţi transcendente, ci neantul acestui adevăr, absurdul. Faţă de aceşti comentatori ai săi, vedem în Kafka nu artistul disperat al unei întrebări fără răspuns, ci poetul parabolic al întrebărilor la care — ca şi pildelor străvechi — li se pot da multiple răspunsuri, din care, poate, una e salvatoare. Că, întrebînd, Kafka voia să se *mîntuiască* pe sine din situaţia celui care întreabă fără să i se dea vreun răspuns, e sigur.

Nu toate scrierile lui Kafka sînt parabole — în sensul strict al cuvîntului — dar toate, repetăm, au o structură parabolică. Ele sînt pilde, apologuri în care imaginea se apropie de realitate, pentru a se pierde într-un infinit metaforic. Ficţiunile oferă măşti, travestiri ale eului. Niciodată vorbire directă, mereu distanţare, căci parabola pretinde (asemenea „vorbirii în pilde") *ascundere* şi *revelare* totodată. Confesiunea însăşi are în opera lui Kafka un caracter pilduitor, exemplar. Iar comentarul — ca la orice parabolă — e mereu necesar, şi autorul însuşi întreprinde uneori, exegeza propriilor sale spuse.

Parabola este, de asemenea, o mărturisire ambiguă, indirectă. Opera lui Kafka nu este o confesiune în genul celei întreprinse de Augustin, spre demonstrare căilor unui suflet de la impuritate la mîntuire, ori în genul celor scrise de Jean Jacques Rousseau, sau André Gide, care şi-au dezvăluit intimităţile cu o satisfacţie întrucîtva exhibiţionistă. Kafka nu-şi proiectează obsesiile ori experienţele sub forma mărturisirilor directe ci — printr-o mişcare de îndepărtare de aceste trăiri prea-personale ale sale — le metamorfozează în experienţe esenţial-umane. Cum am văzut, pînă şi hîrtiile sale cele mai intime — jurnale, scrisori etc. — ne înfăţişează un Kafka stilizat, erou mitologic al propriilor sale scrieri. Nu eul său

empiric, ci eul său autentic, originar — cum ar spune Liviu Rusu [58] — ne apare în scrierile sale. Transcendere a particularului prin distanțare și metamorfoză în universal. La 6 august 1914, Franz Kafka nota în *Jurnalul* său : „Atunci cînd e privit din perspectiva literaturii, destinul meu este extrem de simplu. Intenția de a prezenta viața mea interioară, fantastică (*traumhaft* = de natură onirică), a împins tot restul pe un plan secundar și această viață a degenerat într-un mod îngrozitor și continuă să degenereze. Nimic nu mă mai poate satisface vreodată". Decît, bineînțeles, literatura ca reprezentantă a unei vieți fantastice, de vis (*„traumhaft"*). Atunci cînd Gustav Janouch numește *Metamorfoza* un „vis înfiorător", Kafka îi răspunde : „Visul revelează realitatea față de care imaginația rămîne în urmă. Acest lucru este teribil în viață și zguduitor în artă" [59]. Două concluzii se pot deduce din această mărturisire. Prima, în ce privește preeminența realului asupra imaginarului, acesta rămînînd mereu în urma realității. A doua, privind caracterul oniric al literaturii, în concepția lui Kafka.

A vorbi despre *realismul* lui Kafka nu înseamnă, oare, a lărgi sfera acestui concept dincolo de orice limite ? Ne îndoim că un concept ca acela al „realismului nețărmurit", propus de Roger Garaudy, mai poate avea vreo valoare explicativă [60]. În realitate, Kafka, oricît de atent s-ar apleca asupra sa însuși ca și asupra celor mai concrete împrejurări, lucruri sau ființe din jurul său (în acest sens, însemnările sale ne stau mărturie) nu vrea să înregistreze datele imediate ale conștiinței sau ale realității *în sine*. Universul său nu este — cum afirmă Roger Garaudy — *lumea noastră*, înțelegînd prin aceasta lumea concretă a trăirilor noastre imediate. Universul lui Kafka e, literar vorbind, un cosmos de forme organizate în parabole. Scriitorul, foarte „realist" în amănunte, avînd un apetit neistovit al concretului, procedează la distorsiuni ale realului, la o descoperire a unei „realități" secunde, absurde. În mărturisirea lui Kafka, pe care am amintit-o mai sus, nu faptul reprezentării „vieții interioare", ci acela al unei vieți interioare „fantastice", onirizate este esențial. Visul e un fel de prim act poetic, de transpoziție pe un alt tărîm, de coborîre din eul empi-

ric într-un eu originar. Kafka nu descrie însă nici măcar — ca romanticii — visele sale (care sînt tot trăiri ce ţin de un eu psihic empiric), ci oferă o reprezentaţie onirică a propriei sale existenţe „visate". S-ar putea spune că literatura sa e un fel de *vis al viselor sale*. Arta are, fără îndoială, un caracter oniric pentru Kafka. Ea este o visare, un coşmar, dar numai pentru că viaţa, realitatea însăşi are, pentru el, caracterul unui coşmar, este — cum ar spune Eugen Ionescu — „coşmardescă". Absurdul are în cazul acestei literaturi un caracter vădit oniric. Aceasta nu înseamnă că literatura lui Kafka poate fi considerată *doar* oniric-fantastică. Romanticii care au fost marii descoperitori ai lumii onirice, care au acordat visului importanţa ştiută ca *metodă literară,* au căutat *în* vis şi *prin* vis o *evaziune* din viaţa banală. Or, Kafka, pentru care, după Theodor W. Adorno — „tot ce nu se aseamănă cu visul şi cu logica sa prelogică este eliminat" [61], caută prin literatura sa absurd-onirică o *invazie* în viaţă. Acea „reducţie" a existenţei sale nu este decît suprema lui tentativă de a-şi funda viaţa pe literatură. Literatura nu este pentru el decît o metaforizare a vieţii. Dar chiar această viaţă nu este — cum am văzut — o existenţă imediată, ci una mediată neîncetat prin stilizare, o existenţă în parabolă. Kafka nu este doar fiul lui Hermann Kafka, ci este *Fiul* ca atare. Parabolizare şi metaforizare a vieţii care explică structura parabolică a literaturii kafkiene. Dacă despre un Flaubert se poate spune că n-a *făcut* altceva decît literatură (corespondenţa sa este cea mai patetică mărturie a existenţei unui om închis în arta sa), despre Kafka se poate afirma că nu *este* altceva decît literatură. El însuşi o spune, de altfel, cum ştim : „întrucît eu nu sînt altceva decît literatură şi nu pot şi nu vreau să fiu altceva..."

Înainte de a transfigura realitatea prin arta sa, ea îi apare, el o trăieşte artistic (ori mitic) transfigurată. Existenţa sa se aseamănă cu modul *mitic* de a trăi. De aici impresia de text arhaic al operei sale şi, repetăm, caracterul de parabolă pe care-l au istorisirile sale. Parabola este, cum am arătat, o formă literară, care ascunde şi descoperă totodată. Cuvîntul pentru Kafka este o asemenea unealtă a

ascunderii ca şi a revelării. El *incifrează* şi *descifrează* în acelaşi timp. Nu-i spune el lui Janouch că „visul revelează realitatea" ? Dar visul e incifrat. Cum poţi descifra prin ceva ce este incifrat ? S-ar putea face desigur o apropiere între această literatură şi metoda psihanalitică a scoaterii în lumina conştiinţei a zăcămintelor din inconştient. Inconştientul se descoperă în vise, al căror conţinut simbolic, este — după Freud — revelator pentru realitatea umană cercetată. Simbolul e o imagine cifrată, care ne ajută să descifrăm o realitate psihică. Dar „realismul" lui Kafka nu este simbolic, ci parabolic.

Oricîte nonsensuri logice ar cuprinde o parabolă, ea nu conţine elemente nesemnificative. Şi aici o apropiere de tezele lui Freud se impune. Ştim că părintele psihanalizei susţinea teza unei semnificaţii a celor mai banale, aparent nesemnificative gesturi ale vieţii cotidiene [62]. Un lapsus, un *acte manqué* pot să aibă grave sensuri ascunse. Nu-i putem urma, pe Theodor W. Adorno ori pe Walter Sokel, care văd în Kafka pe acela care a poetizat miturile freudiene ale vieţii psihice. „El studiază ce s-ar întîmpla dacă toate descoperirile psihanalizei s-ar potrivi nu metaforic şi mental, ci de-a dreptul corporal" — constată Adorno [63]. Dar se ştie că Franz Kafka respingea teoria pansexualistă a profesorului vienez, că detesta psihologia („Pentru ultima oară psihologie"). O interpretare freudiană a textelor lui Kafka e posibilă (Sokel, printre alţii a întreprins-o), dar o asemenea perspectivă riscă să vicieze dacă nu dreapta înţelegere, în orice caz dreapta preţuire a scriitorului praghez. Desigur, teme ale psihanalizei lui Freud sînt transpuse metaforic în unele opere ale lui Kafka. Astfel, complexul Oedip, ambivalenţa sentimentelor expusă în lucrarea lui Freud *Totem und Tabu,* apar în *Verdictul.* În *Jurnalul* lui Kafka găsim consemnate reflecţiile sale privitoare la tezele profesorului din Viena. Dar aceleaşi texte care sugerează analogii cu temele psihanalitice, comportă şi o interpretare religioasă. „Păcatul capital" al fiului din *Verdictul* e faptul că se măsoară cu Dumnezeu-Tatăl. În realitate, legea absurdă în baza căreia tatăl îşi condamnă fiul la moarte, în *Verdictul,* nu este nici imperativul primitiv al unui Tată mitic care îşi osîndeşte Fiul, nici condamnarea

religioasă, care pretinde sacrificarea Fiului, pentru ca să se obțină o iertare din partea lui Dumnezeu-Tatăl. În lumea lui Kafka, mitul și sacrul și-au pierdut puterile originare. În lipsa lor, rămîne absurdul unor legi operînd nelegitim, în gol. Legea absurdă e antinaturală. Georg Bendemann e împins de tatăl său în moarte, pentru că el însuși s-a înstrăinat de sine și s-a condamnat la moarte (de altfel, faptele se petrec chiar așa — moartea lui Bendemann e o sinucidere). Tatăl și fiul se întîlnesc în absurd, se pleacă în fața unei legi absurde. Justițiarul nu este mai drept, mai adevărat, mai legitim decît justițiatul. De altfel, știm că tema legii care apare mereu în opera lui Kafka înfățișează o lege structural absurdă : o lege care intervine mînată de nicăieri, operînd arbitrar și neîntemeindu-se pe nimic. Legea puternicilor din *America,* e la fel de arbitrar-absurdă ca și aceea a Tribunalului din *Procesul* ori a funcționarilor *Castelului.* În consecință, universul obsesiv kafkian transcende simpla transpunere literară a unor teme freudiene.

Lărgind sfera evenimentelor de la cele ale psihismului cotidian la întreaga realitate, Kafka socoate că nu există realitate indiferentă. Tot ce se întîmplă este necesar, nimic nu este „întîmplător". Tot ce se „petrece" în narațiunile sale, orice obiect care survine, participă la un destin abscons, de o mare gravitate. Totul concură la acordarea unor semnificații care rămîn ascunse sau, în orice caz, echivoce, dar care nu lasă nesemnificativ nici un loc în opera sa. Estetic vorbind, *absurdul* prezent în structura operei lui Kafka este exact opusul *nonsensului.* În universul său nu există vidul de sens ci, dimpotrivă, o atare pluralitate a semnificațiilor încît absurditatea rezultă din supraabundență mai degrabă decît din neantul sensului, ca la poeții mai vechi ai nonsensului, la un Lewis Carroll, ori la Jarry, ori ca în unele texte ale lui Eugen Ionescu și Samuel Beckett.

Astfel, deși nu sînt subsumabile unei estetici a *mimesis*-ului, operele lui Kafka nu sînt simple plăsmuiri ale imaginației unui obsedat. Scrisul său e dezvelire a unei realități terifiante care nu există, desigur, în sine, autonom, detașată de un subiect, dar nu e nici o proiecție ideală a subiectului,

ci e o realitate fictivă ce se vrea atotcuprinzătoare, îmbrățișînd subiectul și obiectul, *povestitorul în povestirea sa.*

Lui Gustav Janouch care aprecia verosimilul eroilor din *America,* Fochistul și Karl Rossmann, considerîndu-i „plini de viață", Kafka îi răspunde că această *„Lebendigkeit"* e doar un accesoriu *(„ein Nebenprodukt")* al figurilor fictive, căci el nu „desenează oameni, ci povestește o întîmplare" ; personajele sale sînt „imagini doar imagini". Iar atunci cînd Janouch observă că imaginea apare, oricum, în urma unui act de vedere, Kafka răspunde : „Fotografiezi lucruri pentru a le alunga din minte. Istorisirile mele sînt un fel de închidere a ochilor" [64]. Text important, cu toate îndoielile pe care le putem avea privitor la autenticitatea amintirilor lui Janouch. Kafka este tot atît de puțin un liric al confesiunilor directe, cît de puțin e un realist al reproducerii obiective. Pentru el, arta e o *exorcizare,* o luptă cu fantomele. Dacă putem vorbi despre realismul lui Kafka, aceasta o facem numai înțelegînd prin „fotografierea" minuțioasă a unor realii o încercare de a *alunga* și nu de a *poseda* prin acaparare realitatea obiectivă. Figurile sale nu sînt nici alegorii, nu sînt întrupări de idei, n-au nici o existență simbolică. Ele sînt „chipuri" *(„Bilde um Bilder"),* întruchipări parabolice, după cum vorbirea parabolelor e în același timp vorbire *proprie* și *in figura.* Scriitorul închide ochii la realitatea comună, dar nu așa cum vor proceda suprarealiștii, ceva mai tîrziu, pentru a afla „miraculosul", suprarealul, ci pentru a descoperi o *realitate esențială,* pe care — printr-un fel de metodă negativ-realistă — trebuie să închizi ochii pentru a o vedea. Ca și experiența mistică, experiența vizionară a lui Kafka oferă posibilitatea de a vedea realitatea *în chip* și nu *față către față.* Arta sa nu recurge la introspecție, nici la o descriere comportamentistă, nici la pura ficțiune a unei fantazii eliberate de orice opreliști. Parabola nu comportă o eliminare a realului, ci o distorsiune a sa după nevoile unei estetici a *revelării.* Revelare a unui univers absurd, care nu e, însă, nicidecum un tărîm transcendent. Prin aceasta, Kafka se deosebește, fundamental, de orice mistic, ori de vizionarii de tipul Swedenborg.

Desigur, se poate observa o evoluție a creației lui Kafka de la structura dominată de subiectivismul jucăuș-oniric al primelor scrieri pînă la *Verdictul* (1912), spre o artă mai obiectivă, culminînd în *Castelul* și în ultimele povestiri. Martin Walser analizează trecerea de la eu *(Ich)* la el *(Er)* ; Walter Sokel urmărește evoluția de la subiectivitatea nedisciplinată la aceea „severă", care nu apare ca o mai înaltă obiectivitate, de la „expresionismul clasic" în care domină principiul „întruchipării subiectivului" *(„Verbildlichung des Subjektiven")* la un realism tridimensional *(America* și *Castelul)* în care, totuși structura fundamentală expresionistă n-ar fi părăsită. Credem că se poate vorbi mai exact despre o accentuare treptată a *funcției parabolice* în creația lui Kafka. De la surprinderea *absurdului oniric* inițial (evident, îndeosebi, în *Descrierea unei lupte),* creația sa tinde tot mai mult spre revelarea unui *absurd parabolic,* manifest, mai ales, în fabulele cu animale : *Cercetările unui cîine, Raport către Academie, Șacali și arabi, Vizuina* etc. Estetic, e o trecere de la o artă *expresivă* spre una *non-expresivă,* tipică literaturii absurdului. Cercetătorii au văzut în fabulele cu animale ale lui Kafka *măști, apologuri* ale persoanei poetului, travestiuri ale eului său (W. Sokel). Figura animalului ar fi proiecția în imaginar a unei anumite problematici existențiale specific kafkiene. Animalul, după Wilhelm Emrich, e un „sine" eliberator ; Kafka se exprimă astfel pe sine, travestindu-se în animal. Dar parabola nu este o expresie mascată a unui *sine* ce vrea să se arate pe sine, ci o non-exprimare de sine, o renunțare la sine pentru ca să apară *altceva* decît sinele. Dîndu-se la o parte, nevoind să se mai proiecteze, negîndu-se, în locul sinelui apare o transcendență prin care scriitorul speră să facă vizibile esențe de dincolo de trăirile sale. Spre deosebire de teza existențialistă, sartriană — existența precede esența — în parabolele lui Kafka, esența precede existența. Acesta e datul filosofic fundamental pe care-l presupun aceste texte. Dacă în *Metamorfoza* (care, s-a remarcat, nu e propriu-zis o fabulă animalieră ca și *Vizuina*) mai întîlnim travestirea eului originar al scriitorului, în *Raport către o Academie,* distanțarea cronicarului dă povestirii, cu tot caracterul ei confesiv, sensul unei parabole detașate de

eul autorului. Dacă urmărim aşadar o evoluţie a *lirismului* kafkian, remarcăm o obiectivare a sa, o trecere de la exprimarea subiectivităţii la non-exprimare şi la căutarea unor corelate obiective ale eului. Niciodată Kafka n-a fost un adept al esteticii „ţipătului" expresionist. „Noul patos" expresionist i-a repugnat fără îndoială. Dar chiar şi onirismul său vizionar care, iniţial, poate fi pus în legătură cu un principiu expresionist al visului (*„Traumprinzip"*) dispare cu timpul, făcînd loc în creaţia sa, *fabulosului gnomic*. Dacă am compara textele sale cu cele biblice, am putea spune că, în evoluţia sa, Kafka trece de la viziunea profetic-apocaliptică spre parabolele cărţilor sapienţiale şi poate, chiar, printr-o tot mai mare distanţare, spre comentariul talmudic ulterior literaturii scripturare [65].

S-a discutat mult despre expresionismul lui Kafka. Theodor Wiesengrund Adorno găseşte o înrudire între creaţia scriitorului şi lirica lui Georg Trakl, Georg Heym sau Alfred Lichtenstein. De asemenea, Walter Sokel vorbeşte despre „expresionismul clasic" al creaţiei lui Kafka, care în 1912 ar ajunge la deplina maturitate. În realitate, Kafka n-a avut o simpatie deosebită pentru expresionism. Prieten cu Max Brod, editat de Kurt Wolf care scoate seria expresionistă *Der jüngste Tag (Ziua de apoi)*, Kafka nu e, fără îndoială, străin de mişcare. Totuşi, deşi e evident că împărtăşeşte aversiunea expresioniştilor pentru descrierea naturalistă care îşi găseşte justificarea în sine, deşi consideră orice notaţie drept o funcţie expresivă, Kafka nu este un expresionist. În afara atitudinii negative pe care o manifestă respingînd poezia „clamoarei" expresioniste, (condamnă versurile lui Johannes Becher, de pildă, care i se par, semnificativ, un „ţipăt" — *ein Schreien*), opera lui Kafka nu este subsumabilă unei poetici expresioniste, prin însăşi structura ei. Dacă în această poetică este activ un *principiu oniric* caracterul oniric al scrierilor lui Kafka este radical diferit de acela al liniei romantic-expresioniste. Lumea sa nu e o lume *de vis ;* el adoptă doar modul de a se proiecta, de a se prezenta al visului.

Walter Sokel face o paralelă între povestirile „expresioniste" ale lui Kafka şi tragedia clasică de la Eschil la Kleist. El vede în prăbuşirea eroului dintr-o falsă siguranţă înte-

meiată pe o orgolioasă mulțumire de sine, un element analog în cazul lui Oedip și acela al lui Joseph K. Dar umilirea, înjosirea și nimicirea umanului la Kafka nu e identică cu o catastrofă tragică. Deși puteri monstruoase îl strivesc, deși — asemenea eroilor tragici — eroii lui Kafka sînt instrumentele propriei lor pierzanii (îndeosebi *Verdictul, Metamorfoza, Medicul de la țară* ca și eroii marilor romane postume), totuși absurdul — cum vom mai avea prilejul să o arătăm — nu se înscrie în sfera tragicului. Distanțarea ironică nu permite constituirea tragediei. Umilirea logicii este mai curînd comică decît tragică. În sfîrșit, eroul lui Kafka nu reprezintă valoarea supusă marilor încercări, aspirația spre absolut contracarată de o cenzură transcendentă, ci — asemenea lui Charlot din filmul mut — el întruchipează aspirația omului comun spre realizarea unei existențe calm-satisfăcute, contracarată de puteri absurde, mult dincolo de puterea sa de apărare. Kafka rămîne în sfera poeticului și a ironiei, deși — mai mult decît toți ceilalți scriitori care au luptat cu absurdul — a fost obsedat de ideea unei catastrofe tragice care pîndește condiția umană.

Ne revelează, oare, literatura lui Kafka o vină tragică a omului ? În orice tragedie este prezentă o forță supraumană cu care omul nu se poate măsura, cu care orice competiție e un *hybris,* o nemăsură, o încercare ce se soldează inevitabil cu o catastrofă. Forța generatoare a tragicului (destinul, o transcendență oarecare etc.) este infinit superioară etosului uman care, opunîndu-i-se, apare ca un *risc* suprem. Puterea nemăsurată, sub forma Tribunalului ori a Castelului, riscul patetic al lui Joseph K., al agrimensorului K., al animalului însingurat în vizuina sa țin oare de o ordine a tragicului ? O vină tragică își *cheamă* aleșii în tragediile clasice. Oedip e o victimă aleasă din eternitate. Vina eroilor lui Kafka rezidă în acea neputință specific kafkiană de *a fi* cu adevărat, de a se realiza ca o ființă, acea neputință pe care am văzut-o caracterizînd existența *netrăită* cu adevărat a lui Kafka însuși. Această neputință nu este însă decît reversul unei *demonii* naturale a omului trăind în universul lui Kafka. Înțelegem aici prin demonie acea putere imanentă a unei ființe care tinde spre distrugerea de sine. Dușmanul intern, un ade-

vărat apetit al auto-anihilării se dovedeşte mai puternic în cele din urmă decît orice aspiraţie proprie eroilor lui Kafka spre mîntuire, spre înrădăcinare, spre realizarea de sine etc., propensiuni ale firii umane. Neputinţei de a se *în-fiinţa*, îi corespunde, aşadar, o voinţă de a se *des-fiinţa* care e, de fapt, o demonic-tragică prezenţă în om a unui vid interior. Castelul, Tribunalul, Colonia penitenciară, America, Imperiul chinez etc. sînt puteri transcendente care au marea forţă de absorbţie a neantului, care produc un vîrtej interior al auto-anihilării, (ca şi acel vid fascinant despre care vorbeşte Kierkegaard în *Conceptul anxietăţii*). Psihologic, tendinţa spre autodistrugere a eului se manifestă prin *nerăbdare*. „Toate greşelile omeneşti sînt nerăbdare, o întrerupere prea timpurie a metodicului, o îngrădire aparentă a lucrurilor aparente"... „Există două păcate capitale umane, din care toate celelalte pot fi deduse : nerăbdarea şi indolenţa. Din pricina nerăbdării au fost alungaţi din Paradis, din pricina indolenţei nu se întorc îndărăt. Probabil nu este însă decît un singur păcat capital : nerăbdarea. Din pricina nerăbdării au fost alungaţi, din pricina nerăbdării nu se întorc îndărăt". Nerăbdarea de a se comporta ca o insectă îl împinge pe Gregor Samsa tot mai mult în condiţia insectei, nerăbdarea de a afla tot mai multe căi de contact cu Tribunalul îl îndepărtează pe Joseph K. de posibilitatea eliberării de sub starea de arest, nerăbdarea îl împiedică pe agrimensorul K. în încercările sale de a ajunge în contact cu Castelul, să stabilească de fapt acel contact. Un cuvînt al Terezei de Avila poate să explice întrucîtva această condiţie a omului demonizat, a omului care îşi anihilează propriile posibilităţi de împlinire, a omului trăind în „nerăbdare". Doresc — infinit de mult — spunea autoarea *Castelului interior*, şi mă îndepărtez infinit de mult de ceea ce doresc. Nu este — oare — aceasta situaţia lui K. din *Castelul*, dorind infinit de mult să intre în el, şi îndepărtîndu-se infinit de mult — prin demonia autodistrugătoare a „nerăbdării" — de obiectul aspiraţiei lui ? Această demonie e complicele (sau mai exact faţa interioară, imanentă) a Puterii transcendente care ameninţă omul. Nerăbdarea corespunde, întrucîtva, cu vina tragică, *hybris*-ul, lipsa de măsură a omului tragediei antice.

Capitolul V

ABSURDUL ÎN AVENTURA DADAISTĂ

Săvîrşind o „pioasă impostură", Max Brod a publicat scrierile lui Franz Kafka după moartea prietenului său. Voinţa din urmă a scriitorului din Praga, privind distrugerea manuscriselor sale nepublicate, nu avea semnificaţia unei condamnări a literaturii. Dimpotrivă, Kafka — obsedat în anii din urmă ai vieţii sale de problema rostului, a misiunii artistului, a situaţiei sale în corpul umanităţii — n-a aderat niciodată la o viziune nihilistă privind arta, creaţia culturală umană. Astfel, omul care în 1918 cerceta casa lui Goethe, din Weimar, cu pietatea credinciosului călcînd într-un sanctuar, scriitorul care vorbea despre marele său înaintaş ca despre un strămoş ce ar fi trăit într-un contact nemijlocit cu divinitatea, într-un eon mai pur, mai fericit al începuturilor, n-ar fi semnat în nici un caz un *manifest Dada 1918* în care — printre altele — se declara : „Libertate : *Dada, Dada, Dada,* urlet al culorilor crispate, împletire a contrariilor şi a tuturor contradicţiilor, grotescurilor, inconsecvenţelor : *Viaţa*" [1]. Tristan Tzara — principalul agitator al mişcării iniţiate în „Cabaretul Voltaire" din Zürich cu doi ani înainte de publicarea acestui *Manifest* — proclama zgomotos un nihilism furibund : „...noi nu sîntem sentimentali. Noi sfîşiem, vînt furios, cearşaful norilor şi al rugăciunilor şi pregătim marele spectacol al dezastrului, al incendiului şi al descompunerii" [2].

Kafka a aflat foarte curînd despre agitaţia tinerilor artişti adunaţi la Zürich. Dar, de loc avid de descompunere, revolta de dragul revoltei nu putea să-l atragă. Toţi decadenţii, poeţii damnaţi, spirite nocturne, i se păreau viciaţi

de un păcat originar : orgoliul propriei detracări. În convorbirile sale cu Gustav Janouch revine de mai multe ori asupra mișcării Dada, pe care o judecă cu multă severitate. O dată îi spune mai tînărului său prieten : „Dadaismul e o infirmitate... Coloana vertebrală spirituală e frîntă. Credința e sfărîmată“ [3]. Scriitorul praghez, al cărui tablou patologic era destul de complex, detesta *maladivul* în artă. În fenomenul *Dada* el descoperea simptomul exterior al unei boli ascunse. Dar, taumaturg subtil al relelor spirituale, Kafka nu credea într-o vindecare a bolii prin eliminarea unui simptom izolat. Nu prin anihilarea dadaismului — spune el — ne vom tămădui. Ar însemna să încerci curmarea răului, atacîndu-l la suprafață. N-ai reușit decît să agravezi boala.

Privită astfel, drept simptom al unei crize mai profunde, mișcarea *Dada* ne apare purtînd reflexele unei apocalipse a artei. Și nu numai a artei. Inițiatorii noului val — Hugo Ball, Tristan Tzara la Zürich ; Francis Picabia, Marcel Duchamp în Statele Unite ale Americii ; Richard Huelsenbeck, frații Herzfelde, Hans Arp, Max Ernst etc., în Germania ; André Breton, Louis Aragon etc., la Paris — sînt pătrunși în acei ani 1916—1922 (cu toate deosebirile dintre ei) de o voință comună de distrugere, de o revoltă fără precedent în istoria literelor și artelor. „Fiecare om să strige : e o mare operă destructivă, negativă de realizat. Să măturăm, să curățim. Curățenia individului se afirmă după starea de nebunie... Fără scop, ori plan, fără organizare : nebunia feroce, descompunerea...“ [4] Una din armele cele mai importante la care *Dada* a recurs, în îndeplinirea acestei opere destructive, a fost Absurdul.

Înainte de toate, absurditatea denumirii acestui curent. Se cunoaște istoria legendară a botezării dadaismului prin gestul lui Tristan Tzara. Tot astfel, după cum poetul de origine română alege, vîrînd la întîmplare cuțitul în micul Larousse, cuvîntul *Dada*, un hazard absurd îi va sluji lui Kurt Schwitters să denumească întreaga sa producție artistică și mișcarea sa — dadaistă în fond — *Merz* (de la un fragment de hîrtie cu antetul Kom*merz*bank, lipită într-unul din colajele sale).

Ce este *Dada?* Definiţiile cele mai năstruşnic-absurde au fost date din abundenţă acestui termen, în manifestele, afişele, în publicaţiile sau conferinţele dadaiste. „Imposibilul nu este Dada — Dacă voiţi să muriţi, continuaţi — Un stat în stat, Dada e Dada în Dada... Dada e cuierul sistemului nervos" [5]. Anunţuri publicitare, răspîndite de Tristan Tzara în 1919, precizau că Dada este o „Societate anonimă pentru exploatarea vocabularului", că „*Dada* nu înseamnă *nimic*. Dacă găsiţi că e futil să vă pierdeţi timpul cu un cuvînt care nu înseamnă nimic..." [6]

În realitate, cuvîntul are o importanţă deosebită în demersurile dadaiste. Nimic nu va fi urmărit cu o mai susţinută furie decît tocmai *Cuvîntul*. La constituirea unei structuri literare „absurde" a contribuit, fără îndoială, mai mult decît parabolele kafkiene revelînd un univers absurd, procesul mişcării Dada intentat Verbului. Mai sistematic — pe plan teoretic, cel puţin — decît Tristan Tzara, Hugo Ball este ideologul decompoziţiei limbajului. În *Die Flucht aus der Zeit (Fuga din timp)* el expune, ca un anarhist al spiritului, mobilul acţiunilor sale şi îşi inventariază armele de care dispune. Limbajul poate fi distrus, după părerea lui, fără ca procesul creator să aibă de suferit. Căci :

„1 Limbajul nu e singurul mod de expresie. El nu poate comunica experienţele cele mai profunde /.../

2 Distrugerea organului vorbirii poate să devină un mijloc de autodisciplinare. Cînd contactele sînt tăiate, cînd încetează comunicarea, atunci te adînceşti mai mult în tine însuţi, atunci se dezvoltă detaşarea, solitudinea.

3. Să scuipi cuvintele : limbajul vid, şontorog, plicticos al societăţii... (Vei atinge o sferă incomprehensibilă, inaccesibilă." [7]

Imposibilitatea comunicării prin limbaj, apetenţa spre comunicarea incomunicabilului, procesul deschis acestui mijloc de comunicare aparţin fundamentelor literaturii absurdului. Ele au găsit în Hugo Ball un teoretician perspicace şi foarte activ. Dar prezenţa poetului german în nucleul activ al grupului de la Zürich a fost de scurtă durată. În urma conflictului cu unii din colaboratorii săi, Ball părăseşte mişcarea Dada (iunie 1916). Tristan Tzara, care preia iniţiativa, ex-

ploatează unele idei ale poetului german, organizînd mari manifestări iconoclaste, adevărate scandaluri publice, în care șarja grotescă, umorul agresiv slujeau scopuri nihiliste. Dacă la Zürich aceste ieșiri ale lui Dada în public erau restrînse, limitate de limitele firești ale unui oraș potolit, cu alură provincială, mutarea lui Tzara la Paris oferă mișcării o largă scenă de desfășurare. De altfel, după sfîrșitul războiului, în 1919, se întîlnesc, în capitala Franței, mai mulți artiști și scriitori din diverse țări, avînd intenții comune de dărîmare a vechiului edificiu cultural-artistic. Tristan Tzara se întîlnește cu parizienii André Breton, Paul Eluard, Louis Aragon, Philippe Soupault, Georges Ribemont-Dessaignes și alții, cu germanul Max Ernst. Spaniolul Francis Picabia se întoarce din peregrinările sale în Franța. Începe, astfel, tumultuoasa existență a lui Dada la Paris. Apar manifeste Dada, reviste efemere *(Cannibale, Dadaphone, Proverbe, Projecteur, Le Philhaou-Thibaou, Dadaglobe)*. Revista *Littérature* devine dadaistă. Mari manifestări dadaiste — conferințe, lecturi, șotii de tot felul — au loc la Grand Palais. Se organizează expoziții cu exponate scandaloase (Picabia, Max Ernst etc.). În *Marea Stagiune Dada („Grande saison Dada")* din 1921 se fac vizite în locuri care „n-au nici o rațiune de a exista" *(Manifest Dada)*, se ține un „proces Barrès", un „Congres", un „Salon Dada" etc. Toate aceste ieșiri în public se înecă în scandalul voit de acești negatori.

Această furie iconoclastă își are originea într-un întreg complex social-istoric. Războiul din 1914—1918 n-a cruțat nimic. Cei care n-au participat la el (în general tinerii care s-au întîlnit la Zürich în 1916—17, fugari din țările lor de origine, căutaseră să scape de îndatoririle lor militare), au pornit un război al lor. „Ce rost avea să fi combătut cinci ani de-a rîndul, să fi suportat de atîtea ori moartea celorlalți... ca apoi să te așezi din nou la masa de scris și să reînnozi firul vechiului discurs întrerupt. Cum adică ! În timp ce ogoarele noastre, satele noastre, catedralele noastre au avut atît de mult de suferit, Verbul nostru să rămînă invulnerabil ? Spiritul nu trebuie să rămînă în urma Materiei : și el își are dreptul său la ruină. Dada își va lua asupra sa această sarcină." [8] Cuvintele acestea nu sînt ale unui dadaist. Ironia

lui André Gide care lua, încă în 1920, act de furia tinerilor din noul grup, este plină de tîlc. Marele *neliniştitor* îşi dădea prea bine seama că Dada e o mişcare virulentă, continuînd opera de distrugere a formelor artistice — şi nu numai a formelor ! — că Dada se constituie, înainte de toate, ca o *antiartă,* ca un nihilism cultural.

Esenţială era, în spiritul acestei *antiarte,* desacralizarea formelor de artă consacrate, demonstrarea printr-o reducere la absurd a absurdităţii convenţiilor artistice, a formelor, a tuturor tradiţiilor estetice. Voit provocatoare, organizate în vederea iritării publicului, spectacolele dadaiste (cele din „Cabaretul Voltaire" şi, îndeosebi, cele pariziene) parodiază reprezentaţiile dramatice, recitalurile muzicale. La un asemenea spectacol, în 1920, în aceiaşi sală în care la 10 decembrie 1896 izbucnise scandalul *Ubu Roi,* se reprezintă — printre alte scheciuri şi scenete — *La Première aventure céleste de M. Antipyrine,* piesa lui Tzara. Decorul compus din obiecte heteroclite şi panouri purtînd inscripţii ca : „Paralizia este începutul înţelepciunii", costumele (saci de hîrtie de diverse culori), totul indica apariţia *obiectului-actor.* Absurditatea perfectă a dialogurilor, a pantomimei, inaugura — se poate spune — teatrul absurdului de mai tîrziu, al lui Eugen Ionescu ori Beckett. În timp ce frazele, de o totală incongruenţă, se succedau, obscuritatea acţiunii permiţînd tălmăciri şi răstălmăciri diverse ale celor spuse, voci în ecou, subliniate printr-un claxon, proferau imprecaţii, lansau lozinci şi formule ca : „Dada este un microb virgin." La acelaşi spectacol, în afara piesei lui Tzara, Ribemont-Dessaignes execută *Le Pas de la Chicorée frisée,* piesă pentru pian compusă din note luate la întîmplare, iar André Breton dădu citire cu toată seriozitatea unui *Manifeste cannibale* scris de Francis Picabia. Ca şi celelalte manifeste dadaiste, şi acesta conţine, pe lîngă diverse insulte aduse publicului, pe lîngă alte *contrepèteries,* o concluzie nihilistă :

„Dada nu simte nimic, nu e nimic, nimic, nimic.
El este ca toate speranţele voastre : nimic.
Ca paradisurile voastre : nimic

Ca idolii voştri : nimic.
Ca oamenii voştri politici : nimic.
Ca eroii voştri : nimic.
Ca artiştii voştri : nimic." [9]

La asemenea spectacole dadaiste, ca, de pildă, cele organizate în jurul „Salonului Dada" (1921) — adevărat bazar de obiecte exprimînd, prin asocierile cele mai neverosimile, incoerenţa, grotescul — absurdul triumfă sub toate chipurile. Expoziţia în sine cuprinde tablouri (Max Ernst expune *Bicicleta graminee garnisită cu clopoţei,* o *Venus din Milo* cu un creştet ras, de bărbat ; un tablou al lui Benjamin Péret, *Frumoasa moartă,* înfăţişează o spărgătoare de nuci şi un burete de baie, iar *Cité du Retiro* a lui Soupault, e o bucată de asfalt legănîndu-se la capătul unei sfori într-un cadru etc.), obiecte eteroclite (ca : umbrele deschise, pipe, un violoncel cu o cravată albă, „statui" improvizate chiar în sală), inscripţii (ca : „în vara aceasta elefanţii vor purta mustăţi" sau „Dada este cea mai mare escrocherie a secolului"). Catalogul acestei *Expoziţii Internaţionale* (alături de grupul parizienilor — Tzara, Aragon, Eluard, Soupault, Ribemont-Dessaignes etc., Breton lipseşte — erau prezenţi dadaişti din Germania — Max Ernst etc., Italia şi America — Man Ray şi alţii —) avea înscrisă la începutul fiecărei pagini cîte o formulă funambulesc-absurdă : „Identitatea este o curea fără majusculă", „Conform regulamentelor în vigoare este interzis vegetalelor din scuar" etc. În cadrul „Salonului Dada" se dădeau spectacole de varietăţi cu program foarte variat : piese muzicale „aranjate" în stil dada, numere de balet *(La volaille miraculeuse),* piese de teatru (*Le coeur à Gaz* a lui Tzara jucată de autor şi prietenii săi : Aragon, Soupault, Ribemont-Dessaignes etc.), intrare triumfală a „Preşedintelui Republicii din Liberia" (Soupault mascat, cu escortă zgomotoasă), Aragon citind din balcon un text absurd, parodie a predicatorilor evanghelişti. Ribemont-Dessaignes prezintă un poem scatologic, *Le Livre des Rois,* iar Bénjamin Péret, „imobil şi cu intonaţii contrare sensului", interpretează *Par le cou des brises* de Paul Eluard. Cînd, în cele din urmă întreaga echipă Dada se adună pentru a prezenta scheciul *Diableret,* publicul

izbucnește. Se aud urlete, invective cu care dadaiștii erau obișnuiți — „idioți ! cretini !" etc. — amenințări cu bătaia, intervenții ilariante, intonarea în cor a Marseillaisei. Final dorit, se pare, de dadaiștii pentru care provocarea publicului era un mijloc de agresiune necesar, un mod de a scoate spiritele din inerție și de a-și manifesta propria revoltă prin scandalul altora. Absurdul avea pentru ei semnificația unei dinamite prin care voiau să facă să sară în aer cultură, artă, societate, totul, ca într-o apocalipsă Dada.

Unele texte Dada anunță stilul unor piese ale lui Eugen Ionescu, aluziile ionesciene la logică, formulele, jocurile de cuvinte ale autorului *Cîntăreței cheale.* Astfel, dintr-o piesă jucată în cadrul „Marei stagiuni Dada" întîlnim replici ca : „Un cuvînt în plus și îți vin cu silogismul" ; „Poemul este o asfixie" ; „În meciurile inteligenței cîștigă întotdeauna femeia goală" ; „Un joc de biliard instalat pe intestinele unui cardinal etc. etc." Chiar catalogul operelor într-o expoziție cuprinde lucrări ale căror denumiri științific-fantastice vor constitui modelul unor similare jocuri de cuvinte ionesciene : „desene mecanoplastice plastoplastice, picto-picturi anaplastice-anatomice, antizimice, aerografice..." Tot astfel, seriile de epitete, enumerările comice care constituiau unul din jocurile predilecte ale dadaiștilor : „Francis Picabia *este* un bufon, *este* un idiot, *este* un clovn, *nu este* pictor, *nu este* scriitor, *este* un imbecil, *este* un spaniol, *este* un profesor, *nu este* serios, *este* bogat, *este* sărac."

Repetăm, finalitatea tuturor acestor manifestări dadaiste este, dincolo de gratuitul unei explozii de exuberanță ori de furie juvenilă, reducerea la absurd a artisticului ca atare. Absurdul rezultă din hazardul întîlnirilor incongruente : obiecte eteroclite, gesturi, cuvinte incoerente. Tzara și amicii săi construiesc pe o scenă un decor absurd jumătate-salon, jumătate-pădure, elementele forestiere amestecîndu-se cu mobilele unui interior burghez ! La fel, într-un poem dadaist cuvintele oferă efecte insolite fiind dispuse conform unui hazard mai mult ori mai puțin involuntar, „cuvinte în libertate" ordonate bizar, juxtapuse cele mai multe, ori în serii substantivale, conform unei sintaxe sui-generis. Retorica e aceea a haosului verbal, a decompoziției limbajului, deși

se păstrează adeseori rudimente sintactice şi unele secvenţe (împrumutate mai ales stilului publicitar) sînt aparent gramatical corecte. Iată desenul verbal al unui asemenea poem :

„telefon
a mușca frînghiile a se lichefia
arcul
a se cățăra
astral
memoria
către nord prin fructul său dublu
asemenea cărnii crude
foame foc sînge“ [10]

În această secvenţă din *Marea plîngere a obscurităţii mele* (unul din cele *Douăzeci şi cinci de Poeme* publicate de Tristan Tzara în 1918) se pot distinge echivalenţele unei (sau mai multor) semnificaţii. Dar nimic mai străin de intenţia autorului ei. Nu dăduse el celebra reţetă a confecţionării unui poem dadaist ?

„Pentru a face un poem dadaist
Luaţi un jurnal
Luaţi foarfeci
Alegeţi din acest jurnal un articol avînd lungimea pe care aveţi de gînd să i-o daţi poemului.
Decupaţi articolul
Decupaţi apoi cu grijă fiecare din cuvintele care alcătuiesc acest articol şi puneţi-le într-un sac.
Agitaţi uşor
Scoateţi apoi fiecare tăietură una după alta.
Copiaţi cu grijă
În ordinea în care ele au ieşit din sac.
Poemul vă va semăna
Şi iată-vă devenind un scriitor infinit de original şi de o sensibilitate fermecătoare, încă neînţeles de vulg“ [11].

Conform acestui program, poezia ar deveni un fruct al asocierilor întîmplătoare de cuvinte. Niciodată, nici un poem

dadaist n-a fost, se pare, confecționat conform acestei formule. De fapt, hazardul total, mecanica statistică înlocuind alegerea umană ar elimina pînă și absurditatea. Haosul ultim sau ordinea mecanică nu sînt absurde. În toate antipoemele dadaiste rămîne prezentă o intervenție a spiritului uman (fie și numai a celui inconștient). Dar metoda indicată are în ea însăși o semnificație. Ea are valoarea unei denegări a valabilității actului creator, este o parodie a creației. Ea reprezintă o voință antiartistică, o deliberată (deci inteligentă și voită) încercare de deturnare a artei de la intențiile ei originare. În cele din urmă, demonstrarea vanității actului poetic tradițional se întoarce împotriva autorului însuși. Cum arăta G. Călinescu : „A tăia cuvinte din jurnal și a le pune în pălărie e un fel de a spune că orice cuvînt poate sluji operei de creațiune și că nu există cuvinte predestinate, artistice" [12]. Mai mult decît atît : improvizația dadaistă, atunci cînd e autentică, se revelează a nu fi cîtuși de puțin o neantizare a artei. În absența voită a sensului se revelează de obicei sensuri neprevăzute, baroce, de un umor ori de un patetism bizar. O faună nouă a imaginilor apare în incoerența verbală metodică.

Lămpile hipnotizate ale carierei de sare
fac să pălească scuipatul în gura vigilentă
vagoanele încremenite în zodiac
un monstru își arată creierul de sticlă calcinată.
iată adevărul care scapă salutului cordial
și seamănă cu turtureaua..." [13]

Chiar dacă un critic al timpului (Georges Charensol) putea spune despre Tzara : „e un adevărat Dada ; convins, iluminat, absurd și inconștient, își face o plăcere vizibilă din reunirea cuvintelor care, acuplate, își pierd sensul" [14], cuvintele poetului, scrise pentru a încheia domnia Cuvîntului, sînt asimilate artei, înghițite de acel univers pe care voiau să-l neantizeze. Dar voința primordială a dadaismului este una antiartistică.

Absurdul dadaist este — în intenția dadaiștilor, cel puțin — un puternic coroziv, ori chiar un explozibil, o ma-

şină infernală destinată aruncării în aer a Literaturii, Artelor, Culturii, a Spiritului cu majusculă. Faţă de acele manifestări mai vechi ale avangardei — ca *Roi Bombance* sau *Ubu Roi* — în care anumite forme ale artei erau parodizate, acţiunile Dada au drept obiectiv abolirea literelor şi artelor. Un obiectiv care se aboleşte neîncetat pe sine. Dada se voia pe sine, înainte de toate, *negator,* ostil oricăror tentative de artă clasică sau modernă.

La început, în 1919, grupul tinerilor de la *Littérature* — dadaişti peste cîteva luni — Breton, Aragon, Eluard, manifestă tendinţe eclectice. Se face apel la nume consacrate în lumea literelor şi artelor, printre care un Gide, un Valéry. Ceva mai tîrziu, rememorîndu-şi acei ani, Ribemont-Dessaignes se va întreba : „Poate că pur şi simplu ne căutam calea ? Dar apăruse deja gustul acela pentru asociaţiile secrete şi acţiunile lor, care a fost apanajul grupului *Littérature,* gust ce îşi afla satisfacţia în promovarea unor personalităţi incontestabile ale literaturii pentru ca apoi acestea să fie precipitate în trapa lui Père Ubu" [15]. Trapa în care Jarry îi azvîrlise pe toţi oamenii „serioşi", urma să înghită — în intenţia dadaiştilor — somităţile vieţii literare şi artistice. Arta modernă nu e cruţată. Manifestul *Dada soulève tout* (12 ian. 1921), e o declaraţie de un radical *antimodernism.* Sînt condamnate toate şcolile, curentele literare sau artistice „moderne" : Cubism, Expresionism, Simultanism, Futurism, Unanimism, Neoclasicism, Paroxism, Ultraism, Creaţionism, Ostracism, Imagism şi Tactilism. Toate aceste formule, mai mult ori mai puţin efemere, au căutat să reformeze, să revoluţioneze formele artei. Dada singur se declară împotriva *oricărei* forme artistice, împotriva *artei, a literaturii ca atare.* Nihilismul dadaist este atît de radical, încît nu cruţă (în declaraţii, firește) nici Dadaismul însuşi. „*Dada* n-are niciodată dreptate — se afirmă în manifestul *Dada soulève tout* — cetăţeni, camarazi, doamnelor, domnilor, *feriţivă* de imitaţii ! — Imitatorii lui *Dada* vor să vă prezinte pe *Dada* sub o formă *artistică* pe care n-a avut-o niciodată — *Cetăţeni,* vi se prezintă azi sub o formă pornografică un spirit vulgar şi baroc care nu e *idioţia pură* reclamată de *Dada...*" [16] Artisticul este, pentru dadaişti, absurd *în sine.*

Prin ironie, grotesc, batjocură de toate categoriile şi mai ales prin parodie, se urmăreşte denigrarea capodoperelor. Francis Picabia, îndeosebi, era maestru al tuturor genurilor de batjocorire a artisticului. Este cunoscută acea maimuţă împăiată căreia el i-a pus eticheta *Portretul lui Cézanne*. Tipicul *Tablou Dada* — intitulat chiar astfel — este cecul fals executat cu măiestrie de Marcel Duchamp pentru a-şi achita datoria faţă de un oarecare Dr. Tzanck (răscumpărată e drept, mai tîrziu, cu suprapreţ).

Absurditate a artisticului. Revolta împotriva Artei plutea, în preajma izbucnirii primului război mondial, în aer. Ea n-a fost o iniţiativă a dadaiştilor de la Zürich. Dada va adopta Absurdul *pentru că* arta îi se pare absurdă. Şi nu numai arta. Dar, înaintea lui Tristan Tzara, Blaise Cendrars exclamase:

„Nu l-am iubit niciciînd pe Mascagni
nici Arta, nici Artiştii" [17].

Paradoxal, poetul repudia Arta într-o poezie, Dadaiştii vor fi — uneori cel puţin — mai consecvenţi. Ca şi ei, dar fără să aibă un contact oarecare cu „Cabaretul Voltaire", Jacques Vaché, legendara figură mitizată de André Breton care va face dintr-însul un geniu tutelar al dadaismului, respinge orice tentaţie a Artei: „Nu iubim nici Arta, nici Artiştii (jos Apollinaire)..." [18] Mai presus de orice, aceşti tineri poeţi, (dintre care unii vor deveni mari voci ale liricii franceze din acest secol) vor încerca, în anii dadaismului, să constituie o antipoetică.

Antipoetica Dada se întemeiază pe refuzul artei, nicidecum pe o angajare. Însăşi vocaţia artistică îi pare unui dadaist absurdă. André Breton mărturiseşte într-o *Confesiune dispreţuitoare* (publicată în *Les Pas Perdus*) că dacă nu l-ar fi întîlnit pe Jacques Vaché, personaj bizar care a avut asupra lui o deosebită influenţă, ar fi devenit „probabil" un poet. Dar, „...el a dejucat în mine acest complot al forţelor obscure care te face să crezi într-un lucru atît de absurd ca o vocaţie" [19].

Antipoetica Dada preconizează eliberarea cuvîntului de sub controlul raţiunii. Soupault, vorbind despre experienţele

lui Breton şi ale sale, din perioada alcătuirii celebrei ţesături poetice *Les Champs magnétiques*, arată cum „aceste experienţe i-a făcut să considere poezia, nu ca un sistem în maniera lui Mallarmé, ci ca o eliberare, ca o posibilitate de a acorda spiritului o libertate pe care, după părerea lor, acesta n-a mai avut-o, pe care o dobîndea acum, o eliberare de sub tirania aparatului logic“ [20]. Dar acest aparat e legat de structurile limbajului. O agresiune împotriva logicii trebuia să afecteze ordinea Cuvîntului.

Dacă pentru Kafka omul e o fiinţă problematică, dacă făpturile lui Kafka sînt fiinţe-în-criză, această criză nu afectează decît cu totul tangenţial limbajul lor. În nici un domeniu deosebirea dintre Kafka şi avangarda dadaistă, ori suprarealistă de mai tîrziu, nu este mai evidentă decît în acela al limbajului. În atitudinea sa faţă de cuvînt (şi, în subsidiar, faţă de cuvîntul artistic) Kafka era mai aproape de Goethe decît de contemporanii săi dadaişti. Aceştia din urmă, mult mai puţin profunzi în intuiţiile lor, incomparabil mai superficiali în vederile lor privind condiţia umană, au precipitat însă ceea ce se cheamă criza modernă a limbajului. „Vom umili cuvîntul...“ [21] declară Paul Eluard într-o scrisoare inedită către Tristan Tzara. În *Proverbe*, revista dadaistă pe care Eluard o conduce, în 1920, urmează — după intenţia sa — să se demonstreze că „limba franceză (şi firește, limba ca expresie a gîndirii în genere) nu mai e un instrument literar“ [22]. E prea facilă remarca, pe care mulţi au făcut-o tuturor contemptorilor limbajului, că în fond ei înşişi folosesc, în critica lor, cuvîntul. Subminarea limbajului va constitui, una din obsesiile capitale dar şi din întreprinderile cele mai importante ale literaţilor absurdului.

Analizînd textele lui Tzara, Picabia, Breton, Aragon şi Eluard din perioada în care ei întrupau la Paris spiritul Dada, poţi observa fenomenul caracteristic al spargerii unităţii şi ordinei sintactice a frazei, corelată cu destrămarea ordinei logice şi semantice. Cele mai curente „disonanţe“ dadaiste sînt încercări (în genul celor urmuziene, dinainte de război) de a produce imagini groteşti prin acuplări de cuvinte eteroclite sau membre ale frazei lipsite de legături. „Voinţa de

mărime a lui Dumnezeu tatăl nu depăşeşte 4810 m. în Franţa, altitudine luată deasupra nivelului mării". O asemenea frază e un simplu joc al relaţiilor incongruente, între „voinţa de mărime", „Dumnezeu" şi înălţimea vîrfului Mont-Blanc. Dar, de cele mai multe ori frazele dadaiste sînt pure juxtapuneri de vocabule disparate într-o voită lipsă de coerenţă. Aproape toţi tinerii care, la sfîrşitul primului război mondial, au primit, de la Zürich, mesajul „evangheliei" Dada, au avut, într-un fel sau altul, revelaţia unor orizonturi nebănuite, atunci cînd au încercat astfel de juxtapuneri neaşteptate (chiar pentru ei) de cuvinte.

Pictorul Marcel Duchamp a fost unul dintre cei dintîi care au încercat, cu intenţie „artistică" (mai exact antiartistică) asemenea juxtapuneri. În timpul războiului (1915—16), la New-York, el îşi asortează capodopera sa picturală, „marea sticlă" cum îşi poreclise tabloul *La mariée mise a nu par ses célibataires, même,* cu diverse inscripţii şi note criptice, care îi intrigă pe comentatori pînă în zilele noastre. În 1920, la Paris, Duchamp redactează primele *„contrepèteries"* din *Rrose Sélavy.* El se întîlneşte în ocupaţiile sale de detractor al limbajului cu Paul Eluard. Acesta a avut de tînăr pasiunea problemelor de vocabular, de semantică. Prieten cu Jean Paulhan, el împărtăşeşte preocupările acestuia în materie de lingvistică. Breton va scrie mai tîrziu despre amicul său Eluard: „Înainte ca Eluard să devină unul dintre ai noştri, el a fost prietenul lui Jean Paulhan... cultivînd pe plan poetic savantele obiecţii ale acestuia în materie de limbaj" [23]. Prieten al dadaiştilor, colaborator la revistele lor (*Littérature, Proverbe* etc.), Paulhan nu poate fi considerat drept un membru al clanului. Influenţa sa (îndeosebi asupra lui Eluard) a fost, însă, certă. Trebuie să mergi, propovăduia el, în acea perioadă, pînă la „uitare" (la uitarea cuvintelor), la distrugerea gramaticii învăţate. În prefaţa la *Nécessités de la vie,* volumul de poezii dadaiste al lui Eluard, Jean Paulhan vorbea despre „ciudata eroare a lui Victor Hugo, Stéphane Mallarmé...", care au putut să creadă că sensul este o proprietate sigură a cuvintelor. Dimpotrivă, susţine criticul apărător al avangardei, cuvintele n-au un sens ferm, propriu, pe care scriitorul să nu-l poată neglija. „În ce priveşte pro-

verbele, exemplele şi alte cuvinte marcate pentru totdeauna de un prim sens găsit, cît de absurde şi de pure, de greu de inventat, de menţinut le face acest vid creat în jurul lor“ [24]. Aşadar cuvintele n-au sensuri fixe. Dacă sînt cristalizate în anumite semnificaţii ale lor, ele par absurde. Înţelegem de ce literaţii absurdului — de la Lewis Carroll la Beckett, de la Kafka la Eugen Ionescu, fără să-i uităm pe dadaişti şi suprarealişti — au adorat formulele gata confecţionate, *ready-made*, stereotipe, absurde prin rigiditatea lor de mecanisme pure. Dar aceste zicale (care, evident, nu-i interesează pe absurzi sub raportul tîlcului lor consacrat, ci a inerţiei lor mecanice) nu sînt cuvinte juxtapuse în mod arbitrar, formînd concatenaţiuni lingvistice absurde. Pentru a obţine asemenea juxtapuneri trebuia *imitată* mecanica formulelor, zicalelor, frazelor stereotipe, dar *fără* semnificaţia pe care poporul o acordă acestora. Textele la care se ajunge prin asemenea „eliberări“ ale vocabulelor din „corsetul“ lingvistic şi logic, şi apoi prin închiderea lor în noi tipare *aparent* logice sînt, firește, perfect absurde. La limită, un asemenea text devine ilizibil şi aceasta nu numai la figurat, ci la propriu : o serie de fraze autentic dadaiste, scrise de Picabia, au fost supra-imprimate (în revista *Proverbe*) printr-o frază aparţinînd aceluiaşi. „N-am făcut niciodată altceva decît să pun apă în apa mea“. Bineînţeles „opera“ acoperită de această frază nu se mai putea citi. La asemenea „performanţe“, Breton n-a ajuns niciodată. Era prea legat de tradiţia literară mallarméană, de un respect — chiar şi inconştient — al verbului. În cele mai dadaiste tentative ale sale de a dezarticula limbajul, el nu putea să depăşească gradul limitat la absurditatea metaforică a unor asemenea fraze : „Între multiplele splendori ale mîniei, privesc o uşă cum se izbeşte asemenea corsetului unei flori sau gumei şcolarilor“ [25].

Sloganurile, anunţurile, formulele absurde abundau în manifestele, programele de sală, buletinele Dada. Întîlneşti asemenea fraze ca : „Toţi dadaiştii se vor tunde pe scenă“ (anunţ publicitar pentru a atrage o mulţime de gură-cască), sau : „Toţi aveţi în inimă un contabil, un ceas şi un pachet de c . . .“ [26]. Tzara e marele maestru al acestor texte, în

care incoerența frazelor creează o impresie de absurd chiar și atunci cînd se degajă din ele un sens general. Uneori, anunțînd parcă teatrul lui Eugen Ionescu, scenetele Dada au adevărate cuplete absurde sau care, avînd tîlcuri aparent absconse, în realitate sînt lipsite de orice sens. În *La Deuxième aventure de monsieur Aa l'antypirine* sînt asemenea înșiruiri poematice.

Asemenea poeme excentrice și scenete absurde (de pildă: *Moments*, publicate în *Littérature* II, nr. 2, 1922 și *Mademoiselle Piège*, ibid. nr. 5, 1922) scria în acea vreme Roger Vitrac.

Iată alte două mostre de absurditate în stil Dada. Un text publicitar (publicațiile dadaiste erau pline de asemenea texte) anunță: „Așezarea sub Whisky marin se face în cremă kaki și în cinci anatomii. *Sînteți niște copii* — doamnele sînt rugate să aducă toate bijuteriile lor — ca un singur om — să fim serioși" [27]. Urmărind un dublu scop: atragerea publicului și scandalizarea lui, aceste reclame burlești erau răspîndite în foi volante, afișate în sălile unde urmau să aibă loc reprezentațiile Dada. *Prospectul Stagiunii Dada* (care cuprinde o expoziție de lucrări dadaiste) era astfel redactat: *„Intrare liberă* cu mîinile în buzunar — *Ieșire sub pază* cu un tablou sub braț". În același prospect „operele" erau enumerate și descrise ca „situîndu-se dincolo de pictură" [28].

Dada adoră sentințele absurde. Lozincile, anunțurile fanteziste sînt redactate sub formele cele mai incongruente: „Spălați-vă sînii ca și mănușile"; „Tăieți-vă nasul ca și părul"; „Curățenia este luxul săracului: fii murdar"; „Curse pedestre în grădină". Eugen Ionescu își va aminti mai tîrziu de unele din aceste formule, de care se va folosi în piesele sale. De pildă: „Sus susul! Jos josul!" În asemenea anunțuri, distorsiunile caragialești ale cuvintelor nu sînt o raritate: „Vizite, Salon Dada, Congres, Comemorări, Opere, *Plebicisturi*, (subl. n.) rechiziții, puneri sub acuzare și procese" — toate acestea se anunțau într-un *Prospect* a fi programul atracțiilor Dada. Eugen Ionescu va utiliza, mai tîrziu, unele formule dadaiste, iar mecanica umorului său alogic urmează schema unor asemenea jocuri, obișnuite în buleti-

nele și manifestele Dada. Astfel, citim în *Bulletin Dada* (Paris, febr. 1920) : „Capodoperele seamănă cu perucile : nici un fir de păr nu trece dincolo" (Dermée), „E greu să evadezi dintr-o închisoare care nu are ziduri" (Ribemont-Dessaignes), „Trăiască concubinele și concubiștii" etc. Toate aceste fraze funambulești sînt o manifestare a unui spirit subversiv.

André Gide a înțeles foarte bine semnificația procesului pe care dadaismul l-a deschis limbajului, și nu numai limbajului artistic, ci cuvîntului ca atare. Însuși teremenul *Dada* este emblematic pentru acea *inanitate sonoră* pe care Tzara și acoliții săi o descopereau în Cuvînt. Cuvîntul e o absurditate pură ; el reprezintă un neant al sensului într-o realitate pur aparentă. Nici o valoare *reală,* numai una *nominală* care poate fi condamnată, eliminată, neantizată. Dar iată textul în care Gide judecă dadaismul : „Din ziua în care cuvîntul Dada a fost găsit, n-a mai rămas nimic de făcut : Tot ce s-a scris după aceea mi s-a părut cam diluat... Nimic nu valora cît : *DADA.* Aceste două silabe atinseseră scopul urmărit, acela al «inanității sonore», nesemnificativul absolut. În acest singur cuvînt «Dada», ei vor fi exprimat dintr-o dată tot ce aveau de spus, *ca grup ;* și cum nu există un mijloc de a găsi ceva mai desăvîrșit în materie de absurd, n-a mai rămas altceva de făcut decît sau să se pășească pe loc, cum vor continua să o facă mediocrii, sau să se evadeze" [29].

Cuvîntul ca *inanitate sonoră* se referă, însă, la o realitate ? Dadaiștii vor să surprindă realul sub forma sa cea mai concret perceptibilă, în *incoerența* sa esențială. Nu realul ordonat de o logică, ci concretul incoerent sau sesizat într-o coerență primitivă, prelogică este obiectivul vizat de dadaiști. Jacques Rivière remarcă, încă în plină ofensivă pariziană a mișcării, că : „a substitui unității logice (a existenței), în mod fatal dobîndită, unitatea sa absurdă, singura originală : acesta este scopul pe care-l urmăresc toți dadaiștii care scriu, acesta e sensul tuturor elucubrațiilor lor..." [30] Așadar, o realitate incoerentă, contradictorie, avînd o unitate absurdă. Acesteia îi corespunde „inanitatea sonoră" a cuvintelor, o serie de vocabule lipsite de liantul sintactic, cuvinte-gesturi care nu au decît o valoare aluzivă. Cuvîntul nu

cuprinde realul. De altfel, toate cuvintele au aceiași *lipsă* esențială de sens. Ca și gesturile care, fie cele nesemnificative, fie cele sublime, au aceiași valoare, tot astfel cuvintele au o valoare sau o non-valoare egală. „Dadaiștii — arată Rivière — nu consideră cuvintele decît ca niște accidente : ei le lasă să se producă. Limbajul pentru ei nu mai e un mijloc, ci un existent oarecare. Scepticismul în materie de sintaxă se dublează aici cu un fel de misticism. Chiar și atunci cînd nu îndrăznesc să o mărturisească pe față, dadaiștii continuă să tindă spre acel *surréalisme* care a fost ambiția lui Apollinaire“ [31].

Un procedeu specific dadaist consistă în disocierea cuvintelor de conținutul lor tradițional. Desigur, nu e vorba de experimente lingvistice preconcepute, ci, mai curînd, de jocuri cu limbajul, de tipul acelor *contrepèteries* — folosite de Robert Desnos, poetul din *Corps et biens*, sau Marcel Duchamp, Roger Vitrac și alții — de tipul : *„Plus que poli pour être honnête / Plus que poète pour être honni“* sau *„Les lois de nos désirs sont des dés sans loisir“* (Desnos).

Fideli tendinței lor de a masacra limbajul, de a-l descompune în elementele constitutive, dadaiștii repetă o experiență pe care unii poeți manieriști au încercat-o cu trei secole în urmă. Am citat (cf. cap. II. *Strămoșii literari ai absurdului*) poeziile letriste ale lui Mario Bettini. Dadaiștii se dedau și ei la asemenea producții „poetice“. De altfel, ei înșiși își descoperă un precursor apropiat în „poetul sublim Ethelred Vazy“, un ilustru necunoscut belgian care ar fi publicat la sfîrșitul secolului trecut asemenea poezii :

„O Pwa Pwa Tapé-té
Ardzaoum, Ardzaoum, laoura, bamboula
Toi boum, gong!“ etc.

Asemenea înaintași au mai descoperit dadaiștii în mișcarea *Zutistă* de la sfîrșitul secolului al XIX-lea din care au făcut parte poeți, de altfel onorabili, ca Charles Cros, Jean Moréas, Laurent Tailhade etc., precum și în *Salonul incoerenților*, din aceiași perioadă *fin de siècle*.

Mergînd pînă la capăt pe calea absurdului lexical, prin descompunerea totală a cuvîntului, era fatal ca Dada să ajungă la formula poeziei letriste. E cunoscut un poem ultraletrist al lui Aragon (mai radical decît cele de mai tîrziu ale lui Isidore Isou poetul botoşănean care a lansat la Paris efemera vogă a „letrismului"). „Poemul" lui Aragon e intitulat

SINUCIDERE

„a b c d e f
g h i j k l
m n o p q r
s t u v w
x y z" [32].

Într-adevăr, un asemenea poem reprezintă (în afara intenţiei conştiente a autorului) o tentativă de sinucidere a poeziei şi cuvîntului.

Dar, subversiunea dadaistă nu viza doar arta, ci lumea întreagă şi omul în lume. *Manifestul Dada 1918*, scris de Tristan Tzara şi publicat la Zürich în decembrie 1918, e o proclamaţie a unei adevărate *voinţe de neant:* „Vă spun: nu există început şi nu tremurăm, nu sîntem sentimentali... pregătim marele spectacol al dezastrului, incendiul, descompunerea" [33]. Exclamaţiile care abundă în acest manifest, amintind unele apostrofe nietzscheiene, constituie toate un fel de „evanghelie" în interjecţii a Absurdului. Ilogicul, inconsecvenţele, contradicţiile sînt ridicate la rangul de virtuţi ale Vieţii.

În *Bulletin Dada* (publicat la Paris în februarie 1920) sînt expuse sub forma unor sloganuri ideile-forţă ale mişcării. Ele se pot subsuma unei ideologii a absurdului activ — a îndoielii sistematice şi a agresiunii împotriva raţiunii, a eliminării oricărui principiu printr-o reducţie *ad absurdum*. Anarhia e generalizată: „Adevăraţii dada sînt împotriva lui Dada", sau „Toată lumea e director al mişcării Dada". Îndoiala sistematică: *„a priori,* adică cu ochii în-

chişi, *Dada* aşază înaintea acţiunii şi mai presus de *orice: îndoiala.* Dacă se îndoieşte de toate (*de tout*). Data este tatu (*est tatou*). Totul e Dada (*Tout est Dada*). N-aveţi încredere în *Dada.*" Negare a raţiunii: „Nu înţelegeţi, nu-i aşa, ce facem. Ei bine, dragi prieteni, noi înţelegem şi mai puţin decît voi. Ce fericire, aşa-i, aveţi dreptate. Mi-ar face plăcere să mă culc încă o dată cu papa, nu înţelegeţi? Nici eu, ce tristeţe" [34].

Texte perfect incoerente împodobesc acest *Bulletin Dada,* precum această frază a lui Tzara: „Căutăm prieteni şi alte lucruri atît de apropiate de vocaţiile gramaticale ale echilibriştilor în flacoane". Sau acest text al lui Aragon: „În materie de sentiment, n-ai de ce să rîzi, ne servim de beţigaşe de mîncat orezul". De fapt, absurdul e slujit de *hazard.* Acesta e, de altfel, unicul principiu care, în spiritul autentic al mişcării trebuia să prezideze la confecţionarea unui asemenea *Bullentin Dada* (şi al tuturor textelor Dada). A permite întîmplări să opereze, a ajuta, a nu îngrădi întîmplarea, a elimina orice intervenţie a raţiunii umane, iată „principiul" şi „metodica" absurdului dadaist.

Dadaiştii erau mari amatori ai *absurdului cotidian.* Înaintea suprarealismului care va teoretiza şi practica „hazardul obiectiv", Dada a încercat jocul actelor fără sens, al întîmplărilor absurde în care *intrau* de plăcerea jocului. De pildă: Soupault şi Jacques Rigaut fiind invitaţi la dejun de nişte prieteni şi greşind etajul au sunat la apartamentul unei familii necunoscute. Deschizîndu-li-se, cu toate că şi-au dat seama că au greşit, cei doi dadaişti au prezentat doamnei acelei case florile pe care le aduseseră cu ei şi, în cele din urmă, s-au lăsat invitaţi la masă de gazdele literalmente paralizate.

Absurdul cotidian era folosit însă de dadaişti în scopuri antiestetice. Întîmplarea, hazardul, gratuitul prezidau în manifestaţiile, spectacolele Dada. Nu întru totul, căci hazardul era... organizat de cele mai multe ori, iar absurdul era provocat prin alăturarea voită a faptelor, lucrurilor, gesturilor, persoanelor celor mai disparate, mai contrarii. Urmaşii actuali ai dadaismului, anumiţi tineri poeţi americani organizează astfel aşa numitele *happenings* în care sînt puse împreună tot

soiul de elemente disparate. Eteroclitul, ca și incongruitatea sînt — cum am mai văzut — condiții ale absurdului.

Nu putem vorbi despre o *acțiune* dadaistă. Manifestările spectaculoase, scandaloase ale curentului Dada la Paris nu sînt *acțiuni*, ci simple *gesturi*. Acțiunea implică o reflecție pregătitoare, un scop bine precizat, o linie urmată, o metodă. Gestul lor este doar expresia — adeseori gratuită, în acest caz — de cele mai multe ori imediată, nepremeditată, a unei sensibilități, a unor umori ori a unei stări de spirit. Dacă se poate vorbi despre acțiuni concertate suprarealiste, putem vorbi doar despre gesturi dadaiste. *Gestul* tip Dada (foarte rareori încercat din fericire) este sinuciderea.

Problema sinuciderii — singura cu adevărat gravă problemă filosofică, după Albert Camus — experiență cu care se deschide *Mitul lui Sisif*, eseul său asupra absurdului — a constituit pentru dadaiști ca și pentru suprarealiști o adevărată obsesie. Sensul vieții, absurditatea ei era o temă necontenit dezbătută în articolele, eseurile lor. Reflecțiile se învîrteau îndeosebi în jurul temei : este oare sinuciderea o soluție ? Se răspîndise o adevărată modă a sinuciderii teoretice, metodice, ca soluția cea mai absurdă de a ieși dintr-o situație absurdă. Evident, cea mai mare parte din cei care odinioară au preconizat moartea voluntară n-au încercat niciodată gestul lui Jacques Vaché, al lui Jacques Rigaut sau Urmuz. Ei mai trăiesc și azi dacă n-au murit de moarte bună. Dar s-ar putea descrie un itinerar al ideii existenței absurde ce trebuie lichidată prin sinucidere, de la acele articole dadaiste, prin acea primă întrebare pusă cititorilor *Revoluției suprarealiste* — „Trăim, murim. Care e partea voinței în toate acestea ?... sinuciderea este oare o soluție ?“ —, pînă la *raționamentul absurd* al lui Sisif, eroul lui Camus. Ideea sinuciderii e simptomatică la dadaiști. Ea derivă din voința lor de neant. Dada a vrut să *creeze neant*. „Iată niște oameni — afirma criticul René Dunan într-un articol din epocă — porniți într-o acțiune de dărîmare, care întemeiază un organ de presă... creează o masă de opere... și care au în general voința de a fi nimic [35]“. Dar, în cele din urmă, pleiada tinerilor care încearcă să nimicească totul, să descompună literele și artele au fost nevoiți să înțeleagă că *a*

nu creea este imposibil pentru un om dăruit cu o vocație artistică. Tzara, Breton, Aragon, Eluard, voind să pulverizeze cuvintele, au creat poeme, Picabia, Duchamp, Max Ernst, voind să spargă formele plastice, au pictat tablouri. Fireşte, multe din ele n-au decît valoarea mărturiei unei stări de revoltă. Dar talentul celor mai mulți dadaiști a triumfat asupra ideilor lor nihiliste. Cum arată Michel Sanouillet : „Orice *negație* e întovărășită de o *afirmație* simultană, orice distrugere antrenează după sine o construcție.[36]" Printr-o dialectică firească, negația radicală dadaistă a „eşuat" într-o creație.

Într-un interviu pe care i-l ia Roger Vitrac, publicat în *Journal du peuple* (14 aprilie 1923) sub titlul *Tristan Tzara va cultiver ses vices*, profetul dadaismului declară că : „nu e vorba să distrugem literatura ! Aş dori mai degrabă ca individul să se distrugă pe sine. Găsesc că există un mijloc foarte subtil de a distruge gustul pentru literatură chiar scriind. Şi anume, combătînd literatura prin propriile-i mijloace şi în formulele ei[37]". A scrie pentru a demonta din interior scriitura artistică, dintr-un fel de reacțiune împotriva literaturii şi artei, înseamnă, în spirit dadaist, a utiliza stratagema calului Troian. De fapt, era, în același timp, un mod de a se justifica în fața adversarilor care ricanau văzînd dadaiştii publicînd poeme şi romane, reprezentînd piese de teatru. Facem literatură susțineau dadaiştii, pentru ca să putem anihila literatura dinăuntrul ei.

Parodia creației, a genurilor literare, a stilului, a limbajului artistic va fi, poate, moştenirea cea mai importantă pe care o va lăsa Dada. Antiromanul, antiteatrul (lui Eugen Ionescu), antiliteratura după cel de-al doilea război mondial va porni de la aceste mai vechi tentative de subminare a universului estetic. E suficient să apropii în acest sens piesele, scenetele, scheciurile dadaiste (îndeosebi *Mouchoir des nuages, Danse des douze tubes* — producții dramatice ale lui Tristan Tzara —, sau *L'Empereur de Chine* a cărui intrigă aminteşte pe *Ubu* al lui Jarry, şi *Le Serin muet* ale lui Georges Ribemont-Dessaignes), de teatrul absurdului din zilele noastre. Fantezia fără opreliște, umorul dadaist care se complace în incongruități au sedus pe unii tineri autori

dramatici din zilele noastre — cum e Julien Torma — dar și pe Eugen Ionescu. Despre toate acestea, însă, mai tîrziu.

Adeseori, asistăm deci, în chiar operele dadaiștilor, la adevărate revanșe ale poeziei și artei asupra nihilismului poetic. Poeții uniți prin Dada — un Breton, un Aragon, un Eluard — nu-și pot înăbuși talentul care irumpe în ciuda propriilor lor teorii de moment. De cele mai multe ori poezia alungată cu voia din textele dadaiste se întorcea fără voia autorilor pe calea umorului, chiar absurd, a fantasticului, a grotescului.

Astfel, *Anicet*, romanul dadaist al lui Aragon, este o încercare de dislocare a schemelor epice ca și a figurii umane consacrate de „romanul psihologic" al timpului. Arbitrarul, incoerența sînt căutate cu dinadinsul în această lucrare care poate fi considerată drept unul din primele antiromane. În această dramă onirică, haotică, Aragon aplică — pentru întîia oară în roman — principiul scrierii automate, folosit pînă atunci — de Breton și Soupault — doar în poezie. Cartea nu este scrisă doar în transă. Foarte lucid, Aragon face, pe socoteala eroilor săi, declarații dadaist-nihiliste. Tînăr poet, Anicet face tabula rasa ca și Descartes, dar în loc să declare: „Cuget, deci sînt", se mulțumește să zică: „Scriu, deci sînt". Era declarația cea mai sinceră cu putință a scriitorului Aragon care, cu toată voința sa de anihilare a talentului dintr-însul și a formelor artistice ca atare, cădea (și va cădea, mai ales) în ceea ce Dada considera cursa artei.

Uneori textul unei opere dadaiste — povestire, sau poezie — este însoțit de un comentar absurd, neavînd nici o legătură cu textul însuși, ca în *Aventures de Télémaque*, publicată în 1922 de Aragon, conținînd piese lirice și manifeste cu un comentar absurd.

Mai apropiate de șotiile *(soties)* medievale ale studenților sînt unele reprezentații dramatice, precum acea adaptare pentru scenă a textului *Locus Solus* de Raymond Roussel care face parte din preistoria teatrului absurd. Piesa (în trei acte și șase tablouri) e o suită de scene fără o legătură prea strînsă între ele, scene ca: „intrarea oamenilor în blană", „tratarea cadavrelor cu apă rece", „un tren electo-

ral cu balene de corset alunecă pe şine din piele de viţel" etc. etc. Eroul, Cantarel, îşi expune invenţiile revoluţionare: „cum se fac peştii să vorbească grefîndu-le limbi de papagal, pentru ca să dea concerte", sau „mijlocul de a fabrica praf de puşcă din negrii vii" ş.a.m.d. Bineînţeles, reprezentaţia s-a terminat printr-o scenă programată în care — tipic dadaist — personajele au invectivat publicul.

Înaintea lui Eugen Ionescu, dadaiştii şi, mai tîrziu suprarealiştii care s-au interesat de problemele teatrului (Tristan Tzara, Ribemont-Dessaignes, apoi Antonin Artaud şi Roger Vitrac) au încercat să restaureze un fel de comunitate teatrală primitivă. O asemenea comunitate cuprinde, după ei, nu numai totalitatea oamenilor scenei (autor, regizor, actori, maşinişti etc.), ci şi publicul. Între scenă şi sală nu există tradiţionala fosă a orchestrei. Sala comunică cu scena, participă cu drepturi egale la „dramă". Autorul şi actorul trebuie să excite neîncetat publicul, pentru ca să-l scoată din pasivitatea sa. Participantul ostil care se manifestă la un spectacol e de preferat participantului neutru care „simpatizează" cu scena [38]. De aici satisfacţia pe care o au dadaiştii de a ridica sala în picioare, de a o exaspera prin „spectacole-provocări". Marile manifestări pariziene ale dadaismului sînt asemenea încercări de a comunica prin *agresiunea estetică.*

La un astfel de spectacol Dada (o serată din 1921) Louis Aragon parodiind „evangheliştii de şoc", de tipul lui Billy Sunday, a dat citire, cu gesturile şi efectele vocale adecvate, unui text perfect absurd, compus de el însuşi. Tot la acea „serată", Éluard, absent, a trimis un text, intitulat *Par le cou des brises,* citit de Benjamin Péret, după indicaţiile de regie ale autorului, „imobil şi cu intonaţiile cele mai contrare sensului". Eugen Ionescu va folosi mai tîrziu în teatrul său aceste aplicaţii contradictorii ale unui joc grav (mimică, dicţiune etc.) la un text comic sau invers.

De asemenea, acumulările de vocabule absurde pe care le întîlnim îndeosebi în scenele finale ale unor piese ionesciene au constituit unul din divertismentele preferate ale mişcării Dada. Scenete, scheciuri, diverse numere din programele spectacolelor dadaiste se încheiau ca şi acea „vazelină sim-

fonică" — în care singurele cuvinte ce se rosteau în cor erau „Cra... cra... cra" reluate de un anticor, cu o terță mai jos : „Cri... cri... cri..."

Și apoi, a cunoscut oare Eugen Ionescu acel pamflet antidadaist (dar în perfect spirit Dada) pe care, la o întrunire a mișcării, René Edmé și André du Bief l-au lansat în sala tumultuoasă, pamflet intitulat — ca și opera viitoare a tînărului Ionescu — *Nu ?* În acest text se putea citi printre altele : „Nu... noi nu aderăm la mișcarea Dada". Dar tocmai aceasta e declarația-tip a dadaiștilor, anarhiști care mînau propria lor mișcare. Căci, încă o dată, Dada cultivă contradicția absurdă, ideile care conțin elemente incompatibile între ele. „Sistemul Dd — declara Louis Aragon în pur stil dadaist — cu două litere, cu două fețe, două dosuri, admite toate contradicțiile, nu admite contradicția, este fără contradicție contradicția însăși, viața, moartea, viața, viața, viața, aviz amatorilor."

Se știe că Dada a sucombat foarte curînd. După manifestările lui Tristan Tzara și Hugo Ball, la Zürich (1916—1919), după „stagiunea" sa pariziană (1919—1922) Dada moare, de „o moarte oarecare" — cum spunea Ribemont-Dessaignes — „așa cum moare toată lumea". Semnele premonitorii ale unui nou curent de avangardă apăruseră încă înainte de decesul dadaismului. Breton, Aragon și prietenii lor se îndreptau spre țărmuri noi. Toți dadaiștii trecuseră în acei ani 1919—1923 printr-o experiență în care farsa se întîlnea cu revolta, nihilismul cu creația. „Cîțiva" dintre aceștia — va spune mai tîrziu istoricul cel mai autorizat al mișcării dadaiste, Michel Sanouillet — au putut să observe chiar întinderea domeniului ale căror porți le-au deschis și care este acela al *absurdului*, domeniu ale cărui limite nu vor reuși să le recunoască și să le fixeze nici două generații de scriitori și artiști care au urmat" [39].

Capitolul VI

ALBERT CAMUS
SAU
ABSURDUL ŞI REVOLTA

1. *Vocaţia absurdului*

„Nici unul dintre noi nu este la înălţimea unei asemenea vocaţii“ [1] — mărturisea Albert Camus în discursul său din 10 decembrie 1957, după primirea premiului Nobel. Vocaţia despre care vorbea era, firește, aceea a scriitorului. După ce recunoştea, în acelaşi *Discurs din Suedia*, că nu poate trăi fără arta sa, el preciza că rolul scriitorului e acela al unui slujitor al adevărului şi libertăţii. Vocaţie dificilă a omului care prin verbul său trebuie să adune laolaltă un număr cît mai mare de oameni. Vocaţie care impune refuzul de a minţi şi rezistenţa la opresiune. Pentru un scriitor care — ca şi Camus — s-a născut puţin înainte de începutul primului război mondial, care la douăzeci de ani a văzut instalîndu-se în Europa tirania nazistă, ca apoi să-şi „desăvîrşească educaţia“ asistînd la războiul din Spania, la al doilea război mondial, la spectacolul universului concentraţionar, pentru ca, în cele din urmă, să ajungă să-şi crească fiii, să-şi realizeze operele într-o lume ameninţată de pericolul nuclear, vocaţia cuvîntătorului conştient de răspunderea sa nu se poate rupe de vocaţia luptătorului. Generaţiei sale, Camus îi atribuie în 1957 sarcina de a împiedica disoluţia lumii umane. Cel care, numai peste trei ani, după cea mai înaltă consacrare scriitoricească pe plan mondial, în plină maturitate a forţelor sale, urma să fie victima unui accident absurd, a avut, ca puţini scriitori ai veacului, o fermă conştiinţă a vocaţiei sale, vocaţie pe care într-o primă aproximaţie şi întemeindu-ne pe unele din declaraţiile sale publice, o putem defini ca pe aceea a unui umanist modern, realizînd modalitatea existenţială a unui gen de activism optimist.

Dar considerînd destinul lui Camus — avatarurile unui spirit care s-a găsit de timpuriu pe sine — vocaţia sa nu ne mai apare atît de clară, de univocă, precum ne-o prezintă

„discursurile" sale „suedeze", sincere fără îndoială, în patetismul retoricii lor. Elanul vital al omului care declara — nu pentru întîia oară — la Stockholm: „N-am putut niciodată renunța la lumină, la bucuria de a fi..." [2], se asociază, în economia sa lăuntrică, cu o adevărată obsesie a absurdității existenței. Documentele esențiale apărute după moartea scriitorului, *Carnetele* sale ne revelează continuitatea, tenacitatea acestei obsesii. Se poate afirma că experiența mistuitoare a absurdului a constituit pentru Camus, mai mult decît pentru orice alt scriitor al acestui veac, fenomenul originar al geniului său. De aceea, se vădește în cazul Camus o adevărată *vocație a absurdului* pe care, înainte de a o vedea manifestîndu-se în operele sale, o vom urmări desfășurîndu-se pe fața sa ascunsă, în jurnalul său intim.

Camus are 22 de ani cînd începe (în mai 1935) însemnările, mai mult ori mai puțin regulate, din „caietele" sale. Trecuseră cîțiva ani de cînd citise *La Douleur (Durerea)*, roman mediocru, de altfel, al lui André de Richaud, care constituise pentru el un fel de revelație. Își descoperise atunci chemarea. Adolescentul care se risipea între „plăji, studii distrate și lecturi de trîndăvie" [3], începuse să se adune. Elevul plin de fervoare al unui excelent profesor de filosofie — Jean Grenier — care-i dăduse, între altele, cartea lui André de Richaud, convalescentul febril, după o primă criză tuberculotică, începuse să scrie. Mici dialoguri romantice, scurte eseuri lirice. La 19 ani, pusese ca epigraf al unei asemenea scrieri *(L'Intuition)* un text din André Gide pe care-l citea cu voluptate, și se definea pe sine drept „un suflet prea mistic care cere un obiect pentru fervoarea și pentru credința sa" [4]. E evidentă influența autorului *Fructelor pămîntului*. Ca într-o magmă informă, dar în plină ebuliție, temele mari sau, mai bine zis, orientările de mai tîrziu ale operei lui Camus apar în acele manuscrise juvenile. *Incertitudes (Incertitudini)* se intitulează un text în care căutarea unei indiferențe metodice se opune voinței de putere, pasiunii adevărului și dorinței de fericire. Experiența „divorțului" ca și nevoia organică a unirii contrariilor extreme apar, exprimate încă nebulos, sub forma monologurilor delirante sau a unor dialoguri cu un straniu personaj: „Nebunul". Un fragment

din *Retour sur moi-même (Reflecţii asupra mea însumi)* anunţă tema absurdului care, după cum ştim, va însemna, în perspectiva de mai tîrziu a lui Camus, în mod esenţial, un *divorţ*. „Vezi, unitatea pe care o caut în gîndirea mea nu există. Dar cred că principiul însuşi ca şi unitatea acestei gîndiri rezidă în faptul de a nu avea (un principiu ori o unitate)" [5]. Aceeaşi ambivalenţă care-l făcea pe Baudelaire să declare că, din copilărie, el a simţit într-însul două sentimente contradictorii, oroarea vieţii şi extazul vieţii, poate fi recunoscută în portretul moral al lui Camus din acei ani algerieni ai adolescenţei şi primei tinereţi. „Sufăr din această pricină, cum sufăr din cauza oricărei contradicţii. În mine le împac pe toate... dar rămîne evident că nu pot distruge contradicţiile externe. Ele sînt esenţa însăşi a vieţii şi sînt neputincios în faţa lor. De aceea, frămîntarea mea este de nevindecat" [6]. Lecturile din acea vreme sînt variate: *Biblia*, Gide, Nietzsche, Dostoievski, Barbusse, misticii, scriitorii populişti, jurnalul Katherinei Mansfield etc. îşi dispută între ele spiritul în formare al tînărului. Elanuri spre o vagă transcendenţă (niciodată incorporată într-un teism definit) se ciocnesc cu o irezistibilă atracţie a mundanului, a umanului. Febrilitatea ftizicului care întrerupe regulile salutare ale convalescenţei, setea de viaţă a mediteraneanului îndrăgostit de soare dar descoperind în marea latină semnele morţii, spiritul aprins de elogiul gidian al fructelor terestre dar neavînd seninătatea care, dincolo de toate neliniştile, îl caracteriza pe autorul *Imoralistului*, toate converg la Camus spre o vocaţie a fervorilor ameninţate. „A trăi nu este o suficientă revoltă?" [7] — se întreabă el. Temele viitoare ale meditaţiei sale — divorţul absurd, revolta, transcenderea interzisă, întîlnirea inocenţei şi a tragicului — toate se anunţă încă în acele prime scrieri. Şi, trebuie să mai adăugăm la acestea, experienţa exilului care apare — cum arată René Quilliot — în timpul călătoriilor în Baleare (1935), în Austria şi Cehoslovacia (1936) [8].

Apariţia, în primele pagini ale celui dintîi caiet de însemnări (mai 1935 — aprilie 1937) a temei absurdului, ca problemă, este aşadar pregătită de o serie de experienţe ale adolescenţei şi tinereţii scriitorului nostru. Experienţă în mare

măsură livrescă, dar în același timp aceea a unui cărturar care-și trăiește ideile în carnea și sîngele său. Desigur, nu se poate vorbi de o *experiență* voită, dirijată. Camus el însuși remarcă, în jurnalul său, vanitatea acestui cuvînt. „Experiența nu e experimentală. Ea nu poate fi provocată. Ea este suferită. Mai degrabă răbdare decît experiență. Răbdăm sau mai exact suferim" [9]. Ne amintim cu cîtă vehemență, un alt poet al absurdului, Franz Kafka, făcuse elogiul răbdării prin critica „nerăbdării" umane. Experiența absurdului este aceea a unei suferințe. Sisif fericit este eroul unei suferințe lucid acceptate. Astfel, nu ne miră că apariția temei absurdului în caietele lui Camus e legată de aceea a lucidității. De fapt, e vorba de o primă însemnare sub forma unei scheme: „Absurditatea" și „Luciditatea" sînt înfățișate de tînărul scriitor ca doi poli de la care pleacă linii ce se unesc în „Jocul gratuit" și în „Forță și bunătate", ceea ce obligă pe de o parte „să te păzești de vanitate", pe de altă parte „să dobîndești perseverență". Aceste două virtuți sau „valori eroice" aparțin „Sfîntului" care știe să tacă, să acționeze, să dobîndească și să realizeze. Observăm că în această însemnare schematică în care „absurditatea" devine un punct de plecare într-o întreagă etică a eroului modern, a sfîntului laic, apare și cuvîntul izolat „Socialism" [10]. Știm că Albert Camus a fost (se pare între 1934—1937) membru al partidului comunist din Alger, conducînd Casa de Cultură din Alger. Tot în această perioadă întemeiază *Teatrul Muncii (Le Théâtre du Travail)* și duce o activitate social-politică de apropiere între populația arabă algeriană și cea franceză. De asemenea, aceștia sînt anii în care își desăvîrșește formația universitară. El era mînat — cum arată comentatorul său Quilliot — de „o dorință de acțiune pentru dreptate, într-o atmosferă tovărășească" [11]. Însemnările sale din acea vreme trădează adeseori exasperarea în fața sclaviei moderne, a exploatării muncii. Tînărul care, pentru a se susține, pentru a-și putea îngădui să studieze, trebuie să dea meditații particulare, să ocupe diverse posturi minuscule (în serviciile prefecturii, la un punct meteorologic, în birourile portuare, în vînzarea accesoriilor de automobile), va consemna în jurnalul său, drept una din cele mai tipice manifestări ale absurdului,

absenţa unei semnificaţii umane a efortului de producţie în condiţiile exploatării capitaliste [12].

Totuşi, acea *vocaţie a absurdului* pe care o descoperim manifestîndu-se de timpuriu în însemnările intime ale lui Camus are mai puţin o origine socială, cu toată sensibilitatea tînărului algerian pentru mizeria umană. Un anumit patos, o predilecţie pentru extremism îl apropie pe scriitorul nostru de eseiştii moderni spanioli şi, îndeosebi, de Unamuno. Deşi (cel puţin în acei ani ai tinereţilor sale) Camus nu l-a cunoscut pe profesorul-gînditor din Salamanca, aura acelui „sentiment tragic al vieţii" despre care scrisese acesta îmbracă meditaţia celui care va scrie mai tîrziu *Mitul lui Sisif*. „Moartea dă jocului şi eroismului adevăratul lor sens" — susţine Camus, după ce mărturiseşte că „încearcă formele extreme, în măsura în care ele ating absurdul şi inutilitatea" [13]. Plenitudine de sens, absenţă de sens, extaz al unei vieţi plenare, anxietate a unei deşertăciuni totale, între aceste limite extreme sufletul ambivalent al tînărului Camus pendulează fără încetare. Dar, pentru el, absurdul nu e doar o experienţă suferită, trăită, un divorţ impus între contrarii ireductibile. Pentru a trăi din plin absurdul, el trebuie căutat printr-un efort de voinţă, în mod deliberat. Ca şi *îndoiala* metodică a lui Descartes, meditînd în iarna flamandă *Discursul* său *asupra Metodei*, tot astfel absurdul trebuie urmărit metodic. „Chestiune de voinţă = a împinge absurditatea pînă la capăt = sînt în stare să...Dar pentru aceasta, a nu-ţi pierde timpul. A căuta experienţa extremă în singurătate. A purifica jocul prin cucerirea de sine-însuşi, ştiindu-l absurd" [14]. Apropierea experienţei absurdului de îndoiala metodică a lui Descartes nu ne va părea de loc stranie atunci cînd vom înţelege că absurdul nu este doar o experienţă psihică, trăită, ci şi rezultatul unei reflecţii logice, a unei speculaţii. Atunci cînd Camus îşi proiectează „opera filosofică", el o centrează pe „absurditate", opera literară fiind axată pe cîteva valori şi teme ale „forţei, dragostei şi morţii sub semnul cuceririi" [15]. Încă de acum prevede o carte viitoare, împletind modalitatea reflecţiei filosofice cu forma literară. Aceasta nu va fi nicidecum o carte de psihologie, de autoanaliză. Ca şi Kafka, a cărui iritare în faţa psiho-

logiei, am remarcat-o, Camus nu preconizează descrieri psihologice ale experienței absurdului. E interesant de observat că (într-o însemnare din 1935, cînd Camus nu-l cunoștea încă pe Kafka) el vede în cunoașterea de sine o sinucidere. Kafka descoperea în această cunoaștere o tentație a Răului, sucombarea la o gravă ispită morală. Pentru Camus, psihologia trebuie să fie acțiune, nu reflecție asupra ta însuți. A te cunoaște pe tine însuți într-un mod desăvîrșit, a te cuprinde cu totul pe tine însuți înseamnă a te închide în tine, a te încercui în mod definitiv, deci a muri. Așadar, absurdul nu se sesizează printr-o introspecție și o descriere urmînd reflecției de sine; experiența absurdității devine obiectul unei meditații filosofice. Deși licențiat în filosofie, după ce a urmat facultatea din Alger (audiind, între altele, cursurile profesorului Poirier, consacrate lui Kierkegaard, Husserl, Heidegger) deși puternic influențat de gîndirea magistrului său iubit Jean Grenier, Camus nu are o instrucție filosofică sistematică. În lucrarea sa de diplomă *(La Métaphysique chrétienne et le néoplatonisme)*, studiind rolul neoplatonismului asupra cugetării creștine, raporturile dintre Sfîntul Augustin și Plotin, răzbate preocuparea sa de căpetenie, aceea privind sensul existenței, foarte apropiat de cercul semnificațiilor tragicului. Din nou ne amintim de Unamuno.

Sfera meditațiilor sale filosofice este, deci, aceea a unei „filosofii-religii a iraționalului" [16]. În acest sens, lecturile lui Camus în vederea tezei (studii privind istoria neoplatonismului, gîndirea creștină din primele secole ale erei noastre, gnosticismul etc.) au jucat, fără îndoială, un rol important. Dar, dacă neliniștea metafizică a secolului marchează gîndirea sa, el nu rămîne mai puțin străin de orice adeziune la vreo transcendență religioasă. În lucrarea de diplomă, lumea antică ne apare — foarte nietzscheiană — ca o împletire de lumini și de umbre, ca unirea contradicțiilor, a seninătății solar-apolinice și tragic-dionisiace. Dar, în fața unei Elade care acceptă o justificare sportivă și estetică a existenței, creștinismul aduce — după autorul studiului despre *Metafizica creștină și neoplatonism* — „caracterul tragicului și al necesității care lipsea din anumite jocuri ale spiritului grec" [17].

Gnosticismul, în perspectiva lui Camus, anunţă — îndeosebi sub forma sa marcionită — conjuncţia absurdului şi a revoltei, deci o viziune tragic-pesimistă asupra lumii şi un refuz de a accepta lumea căderii şi a păcatului. Totuşi, creştinismul — cu Sfîntul Augustin îndeosebi — procedează la o umilire a raţiunii, opunînd concepţiei pur raţionale asupra lumii şi vieţii, neîncrederea în raţiune şi exaltarea unei credinţe de factură iraţională. O asemenea credinţă nu poate să găsească în Camus un aderent. De aceea, dacă vorbeam despre o filosofie a iraţionalului care constituia obiectul preocupărilor sale din acea perioadă, ea nu putea fi nicidecum o acceptare a unei transcendenţe de ordin teist. Printre ciornele lucrării de debut *L'Envers et L'Endroit (Faţă şi Efigie)*, note din jurul anului 1935, găsim asemenea formulări : „Absurd, absurd, vreau să aleg..." ; „Regatul nostru este în această lume..." ; „A face să apară deodată disperarea secretă şi dragostea pentru viaţă" [18]. Refuzul transcendenţei, o filosofie a absurdului bazată pe non-acceptarea alegerii, pe uniunea contradicţiilor, a disperării şi fervorii, iată atmosfera care, alimentată de trăirile unui om şi de meditaţiile sale, duce spre apariţia *Mitului lui Sisif*. Un text intitulat interogativ *Asupra absurdului ?* — din al doilea caiet al însemnărilor lui Camus — este semnificativ în această privinţă. El constituie, oarecum, sursa eseului de mai tîrziu asupra absurdului. Să privim de aproape acest text. Nu există decît un singur caz — socoate scriitorul — în care apare, în stare pură, disperarea. E cazul condamnatului la moarte. (Vedem anunţîndu-se aici cazul Meursault din *L'Etranger (Străinul)*. Disperatul din pricini de amor, ar refuza, fără îndoială, să fie ghilotinat a doua zi. Oroarea unei morţi apropiate şi sigure se naşte tocmai din *certitudinea* ei, din necesitatea ei ineluctabilă. O asemenea necesitate are în ea — am putea spune — ceva din intransigenţele, din rigorile logicii. Fără îndoială, Camus a făcut o asemenea apropiere, chiar dacă nu o remarcă, de vreme ce absurditatea unei morţi impuse i se pare „contrariul însuşi al iraţionalului" [19]. Disperarea condamnatului la moarte e o evidenţă ; speranţa sa ar fi iraţională. Dar moartea nu poate fi evitată de nimeni ; orice speranţă în această privinţă e iraţională. Absurditatea înce-

tării vieții, *disperarea metodică* nu e — în concepția lui Camus — de ordin irațional. Ea este o evidență logică. Aici, în textul-origine al *Mitului* apare și figura eroului absurd, imaginea lui Kirilov pentru care a te sinucide înseamnă a face proba libertății tale. Camus îi dă dreptate. „De cîte ori viața mi-a apărut absurdă la ideea de a muri" [20] — exclamă el. Dar, constatarea acestei absurdități nu-l va împinge spre acceptarea unei filosofii a iraționalului, nici spre căutarea unei evadări într-un fideism.

Se pare că — după însemnările sale — Camus începe în 1938 să urmărească în mod conștient elaborarea unei lucrări privitoare la problema absurdului. El era deja, la acea dată, autorul unui opuscul (înafara caietelor intime) avînd un caracter de confesiune lirică : *L'Envers et L'Endroit.* Anumite evenimente — tulburări conjugale, tribulații politice, dificultăți materiale, mizeriile bolii — au putut naște în conștiința lui Camus ideea sinuciderii. Tentație primejdioasă, respinsă, firește. Dacă în nota pe care am analizat-o mai sus, Camus îl aproba pe Kirilov, el însuși era însă departe de a-l urma. Dar urmele luptei cu ispita se vor vădi în opera sa. Prin scris, scriitorul se eliberează de propriii săi demoni. Direcțiile mari ale operei și contingențele lor cu problematica absurdului urmează să le cercetăm în paragrafele următoare. Deocamdată, urmărim pe firul însemnărilor din *Carnete* formarea și evoluția unei vocații a absurdului, ne interesează etapele acestei evoluții. În anii 1938—1941, Camus lucrează la tripticul pe care-l putem denumi, al „absurdului" : drama *Caligula,* romanul *Străinul* și *Mitul lui Sisif,* eseul teoretic. Scriitorul își alimentează meditațiile prin lecturi convergente. Citește *Fărîmele filozofice* și *Tratatul asupra disperării,* lucrările lui Kierkegaard traduse în acei ani în limba franceză ; Nietzsche constituise încă din anii adolescenței, pentru el, o lectură pasionantă și constantă. El descoperă acum fenomenologia și filosofia existențialistă. Desigur, în această direcție studiile sale nu sînt și nu vor fi niciodată prea înaintate. Șestov îl interesează *(Revelațiile morții* și *Puterea cheilor).* Dar, în general, nu merge la texte, ci cunoaște filosofia germană (Husserl, Jaspers, Heidegger) mai ales prin intermediul unor studii și comentarii franceze,

cum era acela al lui Georges Gurvitch privind *Tendinţele actuale ale filosofiei germane*. Să nu uităm că dascălul de filosofie al lui Camus a fost Jean Grenier, care, în prelegerile sale, preconiza în epistemologie o recunoaştere a limitelor raţiunii şi care propovăduia o morală a indiferenţei. Dar, mai mult decît aceste studii filosofice, nu îndeajuns de aprofundate, anumite opere literare îl vor înrîuri pe Camus. Astfel sînt: romanele lui Malraux, Montherlant şi mai ales scrierile lui Melville, Dostoievski şi Kafka. Dostoievski era, pentru Camus, scriitorul care — înaintea lui Nietzsche — a descoperit şi descris nihilismul modern, spiritul de negaţie şi de moarte. Absurdul este — în perspectiva lui Camus — înrudit cu spiritul nihilismului pe care atît Dostoievski, cît şi Nietzsche au încercat să-l surprindă, pe care eroii unuia şi purtătorii de cuvînt ai celuilalt l-au reprezentat. În Melville, el recunoaşte creatorul miturilor teribile în care e anihilată creatura de elementele naturii şi în care, totuşi, energia umană este exaltată. De la scriitorul american, viitorul autor al *Ciumei* învaţă modul de a extrage simbolul din realitatea curentă, imaginea din percepţia directă. Sisif îşi are modelul direct în căpitanul Achab din *Moby Dick* ca şi în experienţa nihilistului Kirilov. În scrierile lui Malraux, Camus întîlneşte anumite modalităţi contemporane ale eroismului tragic, după cum aude vocea lui Montherlant exaltînd acţiunea, pe un ton în acelaşi timp patetic şi dezabuzat, acţiune eroic-inutilă. „Îmbrăţişez absurdul..." — exclamase Montherlant, înaintea lui Camus, iar eroii lui Malraux descoperiseră absurdul în lume şi în propria lor soartă.

Peripeţii personale şi reflecţii pe marginea lecturilor, toate aceste experienţe sînt însă cutropite, depăşite — am putea spune — de marele val al catastrofei colective: războiul. În 1939, cînd încep însemnările caietului al treilea, războiul care izbucnise îi apare ca o întrupare a absurdităţii însăşi. Pentru Camus, războiul reprezintă, cu adevărat, „absurditatea esenţială" a vieţii, pe care o face mai imediată, mai direct sesizabilă. Experienţei războiului (la care el nu ia parte activă, fiind reformat) Camus îi opune o etică ce se profilează, deja, ca o acceptare orgolios-resemnată a absur-

dului, dar şi ca o revoltă împotriva sa, ca o „prezenţă" deplin lucidă a umanului ce nu trebuie să „dezarmeze". De fapt, mai mult decît absurditatea sîngeroasă a conflictului, problema raportului dintre Absurd şi Putere pare să-l intereseze pe scriitorul care terminase *Mitul lui Sisif*, dar îl ţinea încă în sertar. Hitler e indicat într-o notă a jurnalului, ca un caz tipic de tiran absurd. Dar, tot pe această linie, a autorităţilor absurde, scriitorul se apleacă asupra meditaţiilor acelor spirite care — de la Dostoievski la Kafka, de la Balzac la Melville, Malraux ori Gide — au observat funcţionarea mecanismului absurd al autorităţilor ce ţin de lumea Justiţiei. Justiţia absurdă e lipsită tocmai de ceea ce caracterizează omul *conştient* de absurditatea lumii în care trăieşte : el nu posedă lucrul cel mai greu de menţinut în lume, conştiinţa. Mecanismul absurd pe care l-am evocat discutînd *Mitul lui Sisif* (cf. cap. I) şi pe care vom mai avea prilejul să-l analizăm, este astfel dublu : deprimînd raţiunea, absurdul este totodată o exaltare a ei. Fiind un rău ce ţine de condiţia umană, el trebuie înţeles ca atare, şi umilirea raţiunii pe care o provoacă, trebuie convertită în luciditate metodică. „Trebuie să trăim lucid într-o lume în care disperarea este regula" [21]. Am văzut că, pentru Camus, structura absurdului este aceea a unui *divorţ*. Conform unei reguli străvechi a taumaturgilor, ceea ce provoacă răul trebuie să ducă la mijlocul de a vindeca răul. Absurditatea trebuie tratată prin absurd. Unitatea metafizică a lumii pe care Camus o socoate ameninţată prin acel divorţ între iraţionalitatea lumii în sine şi aspiraţiile raţiunii noastre, trebuie salvată. De fapt, după elaborarea *Mitului lui Sisif*, în care încercase o fenomenologie a absurdului, el va căuta neîncetat căi de depăşire a impasului, posibilităţi de străpungere a absurdului. Epistemologia sa iraţionalistă îşi caută rezolvarea într-un fel de etică a disciplinei raţionale. „Ceea ce e mai greu de realizat — socoate el acum — e *regula în mijlocul secolului*" [22]. Desigur, secolul are aici dublul sens al veacului în care trăim şi al „secularului", al lumescului în genere. Etica absurdului, la care meditează acum Camus, e într-adevăr o etică imanentă, declarat laică, etică negînd orice transcendenţă. Este acea etică a „eroismului fără Dumnezeu", a unei „sfinţenii a ne-

gaţiei"[23] pe care o vom întîlni la unul din eroii *Ciumei*. Acum (în 1942—43), la treizeci de ani, Camus, care publicase *Străinul* şi *Mitul lui Sisif*, dobîndeşte conştiinţa deplină a vocaţiei sale. Vocaţia absurdului nu e aceea a unui nihilism combativ. Dimpotrivă. „Sfinţenia negaţiei" pe care o preconizează în *Carnetele* sale, şi pe care o vom întîlni mai tîrziu în *Ciuma*, nu este o negaţie a umanului, o asceză nihilistă, ci, dimpotrivă, o încercare de a degaja „omul pur", de a selecta virtuţile în vederea unei perfecţiuni absolute. „Sfîntul" este un termen limită, „ultimul punct de atins avîndu-şi valoarea sa matematică, cu putinţă de măsurat, ca om"[24]. Această precizare, „ca om", este esenţială. Umanismul lui Camus pe care urmează încă să-l analizăm este dominat de o anumită intuiţie, mai degrabă decît de o idee: intuiţia unei norme umane. Omul e *canonul* acestei lumi, fiindu-şi sieşi unica normă. Propensiunea sa esenţială este nevoia de unitate. Nici lumea, nici vreo divinitate extraumană nu pot să-i garanteze această unitate. Omul trebuie să şi-o dobîndească, fie întorcînd spatele lumii, fie în interiorul lumii. De ordin moral, asceza pe care Camus caută să o impună, este aceea a unei purificări de scoriile unei lumi care îşi trăieşte absurditatea. Asceza lui Camus este aceea a unui om conştient de absurditate, voind să reveleze „o faţă a absurdului". Astfel, socotind că viaţa sexuală (între altele) i-a fost dată omului pentru a-l abate de la adevărata sa cale, afirmînd că o sexualitate dezlănţuită — de pildă aceea a lui Sade — duce la o filosofie a nonsemnificaţiei, Camus propovăduieşte, sau, mai exact, îşi propune să apere castitatea ca pe o virtute ce redă un sens lumii. Firesc, nu e vorba de o castitate ca virtute determinată de o consacrare sacerdotală, nici de o puritate motivată prin comandamente divine. Castitatea, în sine, opusă unei legi a firii, e absurdă. Camus e conştient, şi în aceasta rezidă esenţialul eticii absurdului pe care încearcă să o constituie, că nu se poate lupta împotriva absurdităţii decît asumînd-o şi, în acelaşi timp, purificînd-o. A-i schimba sensul, înseamnă a transforma disoluţia în construcţie. Pentru aceasta era nevoie — pe plan teoretic — de o filosofie a valorii, iar pe tărîmul *praxis*-ului de o tehnică a discriminării valorilor. Camus îşi dă seama că în-

treaga „problemă a absurdului ar trebui să se concentreze în jurul unei critici a judecăţii de valoare şi a judecăţii de existenţă“ [25]. După Nietzsche, el ar vrea să propună o revizuire a ierarhiei valorilor, dar va realiza prea puţin dintr-un atît de ambiţios proiect. Dacă n-a procedat la un *„Umsturz der Werte“* — la o răsturnare revoluţionară a valorilor — şi apoi la edificarea unei noi scări axiologice, Camus a preconizat necesitatea unei asemenea răsturnări, prin *revolta absurdă*. Într-adevăr, în cele din urmă, etica absurdului va deveni o etică a revoltei. Paradoxul este flagrant : o revoltă absurdă împotriva absurdului, Sisif purificîndu-se singur, prin asumarea liberă a propriei sale condamnări. Dar asupra acestei probleme vom mai reveni.

Urmărind itinerariul lui Camus, consemnat în *Carnete*, observăm împletirea timpurie a celor două teme dominante ale meditaţiei sale : absurdul şi revolta. Procesul prin care revolta pătrunde pe încetul, apoi invadează întreaga sferă a absurdului, pentru a i se substitui în cele din urmă, poate fi reconstituit în baza documentelor de care dispunem. Acest proces îşi are motivaţia în succesiunea experienţelor ca şi în evoluţia gîndirii scriitorului. Cele două teme au apărut simultan. După încheierea şi publicarea primului ciclu al „absurdului“, Camus continuă să se întrebe asupra diverselor implicaţii ale sensului şi nonsensului existenţei. El îşi dă seama că „lumea absurdă“ nu se poate analiza în sine. Spre deosebire de Kafka, el nu admite existenţa unui univers absurd. În *Mitul lui Sisif* el încercase de fapt o disecţie a raporturilor dintre om şi lume, raporturi ce se configurează într-o structură specială a sensibilităţii umane. Sensibilităţii îi corespunde un raţionament, o logică specială. Proiectînd într-o însemnare din *Carnete* un „eseu asupra Revoltei“ [26], el precizează că „lumea absurdă“, care e ireductibilă la o analiză în sine, se poate evoca şi imagina, fiind produsul gîndirii în general şi al imaginaţiei în particular. Această „lume“ este deci un rezultat al proiecţiei umane. Ca atare, e firesc să presupunem că omul posedă puteri suficiente pentru a dirija, pentru a reglementa propria sa proiecţie. Insistînd asupra *puterii umane* în luptă cu absurdul, putere constituind temeiul Revoltei, Camus se separă de filosofii fran-

cezi ai existenţei şi, în primul rînd, de Sartre. Apariţia trilogiei „Absurde" a lui Camus, precum şi elaborarea *Omului revoltat,* coincide cu apariţia operei filosofice de mare răsunet a lui Jean-Paul Sartre : *L'Être et le néant.* Presa nu întîrzie să-i asocieze pe cei doi scriitori, dar amîndoi protestează. Camus declară clar : „Nu, nu sînt existenţialist"... *„Mitul lui Sisif* era îndreptat împotriva aşa-numitelor filosofii existenţialiste" [27]. În acelaşi interviu, Camus arată că a accepta absurditatea e doar o etapă, nu o finalitate, e o experienţă necesară. Absurdul nu poate şi nu trebuie să devină un impas. „Ea suscită o revoltă care ar putea deveni fecundă". O analiză a noţiunii de revoltă ar putea să ducă la descoperirea unui sens al existenţei : semnificaţie relativă şi prin însăşi relativitatea ei, mereu vulnerabilă. Ceea ce-l preocupă pe Camus este, în mod evident, o depăşire a nonsensului, o descoperire a unor sensuri noi. Într-o privinţă, acestea i se revelaseră chiar în timpul războiului, în experienţa *solidarităţii* umane. Solidaritate în crimă la călăi, solidaritate în suferinţă la victime şi rezistenţi. Putem socoti participarea la mişcarea de Rezistenţă ca un factor determinant în formarea conceptului de revoltă la Camus. Din primele zile ale dezastrului francez (1940), atitudinea scriitorului este ostilă unei colaborări cu nazismul. Foarte activ publicist — cum va fi şi mai tîrziu — retras din faţa ocupantului în Algeria, publică articole în care caută să concilieze conştiinţa absurdităţii oricărei existenţe individuale, cu voinţa de rezistenţă colectivă în faţa invadatorului. Voinţa de a rezista nu poate să rămînă doar o simplă veleitate, revolta nefiind — ca şi absurdul — un dat pur conceptual ori o experienţă a sensibilităţii. Încă la Oran, în 1941, Camus organizează o grupare de rezistenţă proiectînd o extindere a organizaţiei printre algerieni. Întorcîndu-se în Franţa, el trăieşte sub ocupaţie. Momentul precis în care se hotărăşte să intre în Rezistenţă e acela al executării lui Gabriel Péri, cînd, după cuvintele sale, „valul de revoltă care se ridicase într-însul, atinse culmea" [28]. Împrietenindu-se cu Pascal Pia şi René Leynaud (acesta din urmă executat nu peste mult de germani), Camus devine unul din conducătorii publicaţiei clandestine *Combat.* Cele patru *Scrisori*

către un prieten german (Lettres à un ami allemand) exprimă clar nu numai poziția morală a Rezistenței franceze, ci și felul în care autorul lor vedea — în perspectiva propriei sale concepții — posibilitatea unui eroism absurd și, totodată, a unei revolte împotriva absurdului. „Pentru ca să intrăm în filosofia voastră, afirmă el, a trebuit să acceptăm să vă semănăm întrucîtva“ [29]. Care era acea filosofie ? Un existențialim redus la practica simplificatoare a existenței-către-moarte heideggeriene. Un absurdism în care singura valoare într-o lume care a pierdut orice rațiune de a fi pare să fie aceea a eroismului *fără* sens. Pentru a nu pieri, lumea, în opoziția ei față de nazism, a fost nevoită să aleagă calea eroismului, dar aceea a unui eroism ce *avea* un sens. Vorbind despre semnificația și valoarea eroismului, Camus depășește propriul său statut al ideilor pe care le nutrise cu puțin înainte, pe timpul elaborării *Mitului*. Cuceritorul, Comediantul, Don Juan ori Sisif sînt eroii absurzi ai acțiunii *fără* sens. Experiența rezistenței — rațiunea în fața unei „logici criminale“ — îl ajută să înțeleagă nihilismul axiologic în care se mai zbătea eroul său exemplar, Sisif. Lecția evenimentelor era clară pentru el : moartea, eveniment prin excelență absurd, poate dobîndi un sens, atunci cînd devine sacrificiu de sine. Nu ne mirăm, deci, cînd vedem că autorul *Scrisorilor către un prieten german* plasează, ca epigraf în fruntea celei de a patra epistole, un scurt citat din *Obermann*, romantica scriere a lui De Senancour : „Omul este pieritor. Se poate, dar să pierim rezistînd, și dacă neantul ne este rezervat, să nu facem ca aceasta să fie un lucru drept“. A constata nedreptatea absurdului, înseamnă a căuta o dreptate nouă, valori și sensuri care să justifice o acțiune. Rezistența n-a fost o acțiune eroic-gratuită. Vor trebui căutate alte asemenea acțiuni, avînd o valoare în sine și o finalitate dincolo de ele, care să redea omului încrederea în om. Ajuns la acest punct al meditațiilor sale, era firesc ca Albert Camus, om însetat de certitudini dar temîndu-se de dogme, să încerce edificarea unei etici pe scheletul riguros al unei noi scări a valorilor, fie ele și negative. „Judecățile de valoare nu pot fi suprimate în mod *absolut*. Aceasta neagă absurdul“ [30], notează el în al patrulea *Carnet*. Numai certi-

tudinea valorilor poate să ne salveze din disperarea intelectului. Or, disperarea este trăirea pe care Camus nu vrea s-o admită. Acea disperare pe care a văzut-o oglindindu-se în fanatismul absurd. „La această disperare n-am consimţit niciodată“ [31] — va putea spune el mai tîrziu. Disperarea metodică pe care filosofii existenţei, de la *Tratatul disperării* al lui Kierkegaard, la vulgarizatorii existenţialismului francez contemporan au propovăduit-o, reprezintă pentru Camus o piatră de poticnire, fiind tocmai unul din motivele pentru care el respinge existenţialismul. În 1944 scriind o scurtă comedie, *Impromptu des Philosophes*, el ironizează cenaclurile existenţialiste de la Saint Germain-des-Prés. De altfel, cu cîţiva ani în urmă, recenzînd *La Nausée (Greaţa)* lui Sartre, el susţinea că anxietatea eroului acestei cărţi nu este justificată suficient. Nu întîlneşti, în cazul său, adevăratele raţiuni ale disperării umane, ci repulsiile curente ale omului. A constata absurditatea vieţii — socotea Camus pe atunci, opunîndu-se lui Sartre — nu poate fi un scop, o finalitate, ci doar un început. Sentimentul anxietăţii nu e conciliabil cu sentimentul libertăţii. Disperarea împiedică libera desfăşurare a vieţii morale. De aici neputinţa existenţialismului de a elabora o etică ce s-ar întemeia pe anxietate şi disperare. „A pune problema lumii absurde, înseamnă a te întreba : vom accepta disperarea fără să facem nimic ? Cred că nici un om cinstit nu poate să răspundă : da.“ [32] Nu se poate respingere mai netă a disperării, din partea unui gînditor care a fost deseori acuzat de pesimism. Negînd existenţa unei alte lumi în care ar trebui să dăm seama de faptele noastre, Camus susţine responsabilitatea în *această lume*, faţă de semenii noştri. Sisif nu e singur, închis în condamnarea sa. O notă a jurnalului e semnificativă în acest sens : „Absurdul. A restitui morala prin Tu“ [33]. Prezenţa lui „tu“, a altuia, ne obligă să recunoaştem necesitatea unor valori ale convieţuirii, ale solidarităţii umane. Omul în faţa altuia, care se recunoaşte ca atare şi se poartă ca atare, asumînd răspunderea comunicării, a depăşit absurdul. Dar este, oare, vreodată omul cu adevărat singur ? Chiar şi însinguratul erou tragic, Caligula, ca să folosim un exemplu al lui Camus, nu este niciodată cu totul singur. *Carnetele* ne oferă în această

problemă o reflecție ciudată: „Absurdul e omul tragic în fața unei oglinzi (Caligula). Deci *el nu e singur*“ [34]. Dar oglinda — am putea spune — nu restituie decît chipul solitarului, dublul absurd pe care-l vedem obsedînd, urmărind (după nebunul domn Goljadkin al lui Dostoievski) pe eroii lui Kafka. Chipul din oglindă nu este *altul*, ci *același*. A te privi în oglindă, ca și Caligula, însemană a risca să te contempli doar pe tine, să-ți iei propria mască drept semenul tău. A încerca să ieși astfel din tine, privindu-te pe tine, înseamnă a te condamna dinainte la neputința de a te părăsi. Situație perfect absurdă. Or, depășirea acestei stări se poate efectua numai printr-o comunicare cu altul, cu acel Tu. Comunicare ce pretinde și duce în mod inevitabil, la constituirea unei morale.

Războiul și mișcarea de rezistență au modificat, deci, într-un mod radical, optica lui Camus. Eroul absurd, *solitarul*, a descoperit *solidaritatea*. Acest erou devine tot mai mult, în ochii creatorului său, un antierou [35]. Noțiunea de Revoltă pe care am văzut-o atașată tot mai mult de aceea a absurdului, va oferi embrionul conceptual al unei etici noi. De aici, abundența care sporește, a însemnărilor din *Carnete*, privind o direcție a spiritului absurd care este sărăcia și lepădarea de sine. În cel mai autentic mod camusian, sînt socotite valabile pentru absurd tot ce nu se lasă posedat de absurd. Tot din nevoia elaborării unei morale provine propovăduirea dezinteresării, condamnarea dispersiunii sexuale și elogiul contemplării — evident estetice, nu mistice. Erotismul sistematic al marchizului de Sade e denunțat, de astă dată, drept una din direcțiile gîndirii absurde. Nici o gratuitate nu este îngăduită. Însăși contemplarea „finalităților absurde“, în măsura în care ne „bucurăm“ de ea fără să ne „folosim“ de ea, este condamnabilă. În genere, Revolta apare în *Carnete*, cum vom vedea mai tîrziu analizînd *Omul revoltat*, drept o etică „absurdă“ a despuierii de sine, de egoismele personale, o etică a purității și dăruirii. Etica aceasta nu e lipsită de ambiguități, ea este relativă, nerecunoscînd valorile absolute.

Dar această ambiguitate, această oscilare internă, caracterizează întreaga gîndire „absurdă“ a lui Camus. El însuși se

pare că a recunoscut, la un moment dat, dificultăţile poziţiei sale, mai exact impasul în care-l ducea raţionamentul său. Îşi imagina astfel, dovadă însemnările sale, un gînditor care şi-ar vorbi cam în felul acesta : — Iată, ştiu că acesta este adevărul. Dar consecinţele acestui adevăr îmi repugnă, deci nu le pot accepta. Adevărul devine astfel inacceptabil chiar pentru descoperitorul său. Teoreticianul absurdului, în momentele sale de confesiune intimă, de acută conştiinţă de sine, nu se putea opri să nu recunoască, în cugetarea sa, consecinţe care îi produceau o repulsie : absurdul naşte monştri, îşi va fi spus el, în asemenea momente de luciditate. Nu pot accepta adevărul pe care-l descopăr. Dar tot el trebuia să recunoască în asemenea clipe, că înseşi pendulările sale interioare, impasul la care gîndirea sa era împinsă, ţineau de condiţia gînditorului absurd. De aici necesitatea, pentru el ineluctabilă, de a introduce în domeniul ideilor o distincţie esenţială între o filosofie a *evidenţei* şi o filosofie a *preferinţei*. Poţi ajunge pe calea ideaţiei teoretice — socotea el — la o filosofie care repugnă spiritului şi inimii, dar care li se impune. „Astfel, filosofia mea, a evidenţei, este absurdul“ [36]. Să nu uităm că aceasta nu era o declaraţie publică a scriitorului, ci o mărturisire — am putea spune — *sotto voce*. Alături de această filosofie a *evidenţei*, Camus recunoaşte o filosofie a *preferinţei* sale. De fapt, aceasta e mai degrabă *Wunschtraum*-ul său filosofic : un just echilibru între raţiune şi lume, armonia cosmică, plenitudinea existenţei. Obscurul apetit mistic, incontestabil în cazul lui Camus, îl îndeamnă să caute o asemenea stare de uniune cu lumea (cu o transcendenţă mundană, s-ar putea spune, dacă transcendenţa n-ar implica o depăşire a mundanului). Dar ştim că absurdul e un divorţ, o evidenţă a contrariilor ireconciliabile. Înţelegem acum zbaterile acestui spirit împărţit între ceea ce socotea el realitatea însăşi a existenţei *date*, şi ceea ce considera el o realitate *de dorit*. Gînditorul fericit e — după Camus — acela care-şi urmează panta firească a „preferinţei“ sale. Cel care refuză s-o facă, cu regret dar mînat de un aspru determinism, e „gînditorul exilat“. Camus s-a văzut pe sine un asemenea gînditor exilat din paradisul

aspiraţiilor sale celor mai intime. Poziţia sa e aceea a mediteraneanului solar, întruchipînd spiritul unei *gaya scienza* nietzscheene, rătăcit în meandrele unei nordice conştiinţe nefericite.

O dată cu sfîrşitul războiului (în 1945) o etapă nouă apare în evoluţia aceluia care devenise deja unul din mentorii conştiinţei franceze. În însemnările sale din ultimele două *Carnete* publicate (notele din caietul V merg pînă în aprilie 1948) acea vocaţie a absurdului pe care am încercat s-o urmărim prezintă unele avataruri noi, condiţionate de trăirile anilor de cumpănă ca şi de noile experienţe postbelice şi, îndeosebi, de activitatea publică, jurnalistică a scriitorului. În anii de după război, munca în redacţia *Combat*, participarea la gravele evenimente istorice vor juca un rol tot mai important în configurarea vederilor lui Camus. Articolele sale, foarte numeroase, reflectă oroarea pentru un trecut compromis, pentru tot ce e rutină în gîndire, instituţii etc., pentru privilegiile nejustificate, discriminările abuzive. În general, el caută motivarea atitudinilor sale pe care le ia în diverse probleme de ordin public, într-o concepţie destul de vagă asupra politicului, ca „adresa directă a omului către ceilalţi oameni" [37]. Un sentiment al relativităţii efortului uman se degajă din întreaga activitate publicistică. Încercînd în continuare acea „restituire" a moralei prin accesul la altul, la *Tu*, Camus va căuta neîncetat să găsească posibilităţi de reducere a sferei absurdului, printr-o *praxis* a omului politic. „Ceea ce echilibrează absurdul este comunitatea oamenilor în luptă împotriva lui. Dacă noi alegem să servim această comunitate, noi alegem să slujim dialogul pînă la absurd..." [38]. Dialogul salvator, echilibrarea prin ieşirea din singurătate, salvarea în *cor* (cum spunea unul din eroii lui Kafka), domină tot mai mult gîndirea aceluia care scria acum, cu multă greutate, romanul său *Ciuma* şi eseul despre *Omul revoltat*. Era greu, într-adevăr, ca ieşind din ciclul negativist să construieşti pozitivul fără ca, în acelaşi timp, să te lepezi întru totul de absurd. De aici ezitările din sufletul lui Camus. De aici, mai ales, convingerea sa că — dincolo de orice încredere posibilă într-un umanism modern — eforturile umane apar relative şi, undeva, minate de

o deşertăciune interioară. De aici, atitudinea sa antimarxistă care l-a situat, în decursul anilor ce au urmat celui de al doilea război mondial, într-o tabără opusă celei reprezentate de partidul comunist din Franţa. „Noi nu credem în revoluţiile definitive... Legea nedreaptă a istoriei îl obligă pe om la sacrificii imense pentru rezultate adeseori derizorii. Dar, oricît de neînsemnat ar fi progresul omului spre propriul său adevăr, credem că el justifică întotdeauna aceste sacrificii. Noi credem, într-adevăr, în revoluţiile relative..." — scria el în *Combat*, la 9 februarie 1945. În fond, acest relativism dovedea neîncrederea lui Camus într-un sens bine definit al eforturilor umane. Omul rămînea şi acum, pentru el, acel Sisif ce-şi rostogoleşte stînca cu gesturi demne, pline de patos chiar, dar nu şi întru totul de sens. Problema aceasta a semnificaţiei acţiunilor îl preocupa, de altfel, tot mai mult în acea perioadă. *Carnetele* păstrează o notă privitoare la o *Antologie a nesemnificativului*, la care avea de gînd să lucreze. Urma, oare, această lucrare, să fie un fel de ironic manual al prejudecăţilor ca şi celebrul *Dictionnaire des idées reçues* al lui Flaubert? Urma să fie ea un fel de tratat fenomenologic privind actele fără sens, în genul cărţii lui Freud despre psihopatologia vieţii cotidiene? În orice caz, Camus precizează (şi aceasta e una din ultimele note din *Carnete* privind absurdul) că *nesemnificativul* nu este *ceea ce e lipsit de sens*. Un personaj nesemnificativ poate fi foarte raţional, după cum acţiuni importante, proiecte serioase, pot fi nesemnificative. Camus crede şi declară că, „cele mai multe idei şi acţiuni sfîrşesc prin a deveni nesemnificative" [39]. Accesul la comunitate, elanul revoltei, practica umanismului activist n-au putut elimina întru totul dezabuzarea funciară a unui spirit care avea înscrisă, oarecum, într-însul vocaţia absurdului, a nesemnificativului.

Recitind, în 1948, toate caietele sale de pînă atunci, Camus observă că, pe măsură ce au trecut anii şi s-au adunat însemnările, peisajele au dispărut din scrisul său. În stilul său coroziv el recunoaşte că e ros de un cancer modern. Fără îndoială, dispariţia descrierilor naturii la acest îndrăgostit al mării, al plăjilor, al soarelui, al vegetaţiei luxuriante mediteraneene, era semnificativă. În inima continen-

tului, el se simţea în exil. Acel exil pe care-l vom vedea urmărind unele din personajele sale, alcătuind însăşi condiţia lor, i-a marcat de timpuriu sensibilitatea. Nu va considera, oare, o viaţă întreagă, Europa Centrală, unde a trăit unele zile grele de singurătate, drept pămîntul însuşi al exilului, drept o antimediterană ? El care, abia ieşit din adolescenţă, cînta — pe urmele lui Gide şi Valéry — Mediterana, cu „viaţa latină care-şi cunoaşte limitele“ [40] vede, aşadar, strîngîndu-se şi întunecîndu-se în jurul său orizontul. Îl invidiază pe Platon care ar fi reuşit — după el —să treacă de la nonsens la raţiune, şi de la raţiune la mit. Ar vrea, parcă, să urmeze şi el această cale şi poate că, dacă moartea absurdă n-ar fi suprimat brusc şi crîncen eforturile sale, ar fi izbutit să depăşească impasul în care se afla. Şi în care, ştia că se află. Căci, mai mult decît la Kafka, absurdul a însemnat în spiritul lui Camus un *impas*, din care scriitorul, mereu lucid şi sincer cu sine însuşi, a încercat neîncetat să iasă, în care s-a văzut neîncetat obligat să recadă. Dar, totuşi, pentru el, absurdul, acest impas, a fost totodată un stimulent. Cel mai puternic, cel care a însemnat pasiunea vieţii sale.

Am invocat existenţa unei vocaţii pe care ar fi avut-o Camus în acest sens. Îl socotim, într-adevăr, drept un ales al absurdului. Şi el s-a simţit ca atare. „Problema filosofică“, unica cu adevărat serioasă — după el — de la care pornea *Mitul lui Sisif*, era aceea a sinuciderii. Recunoaşterea nonsensului existenţei şi, în ciuda absurdităţii, elogiul lumii şi al existenţei, adică lupta cu absurdul, iată (asemănătoare biblicei lupte a lui Iacob cu Îngerul) acea *înfrîngere triumfătoare* a omului care a imprimat un deosebit patetism meditaţiilor lui Albert Camus. Nu ne mirăm, deci, dacă ideea pe care o întîlnim deschizînd opera sa, o regăsim la sfîrşitul *Carnetelor* sale. „Absurd. Dacă te sinucizi, absurdul e negat. Dacă nu te sinucizi, absurdul fiind utilizat, el revelează un principiu de satisfacţie care îl neagă. Aceasta nu înseamnă că absurditatea nu există. Aceasta înseamnă că absurdul e în mod real lipsit de logică. De aceea el nu poate fi *realmente* trăit“ [41]. Absurdul este aşadar ceea ce e *imposibil* de trăit. Infernul lui Sisif e, în mod paradoxal, o

realitate şi, în acelaşi timp, o imposibilitate. Cum vom vedea, nici unul din eroii lui Camus nu trăieşte absurdul pînă la capăt. Iar el însuşi l-a trăit mai puţin decît oricare. Dar a trăit din plin ambiguităţile care decurg din sentimentul absurdului ca şi din antilogica sa. Căci aceasta era vocaţia sa adevărată. Atunci cînd Jean-Claude Brisville, critic şi romancier care i-a consacrat o monografie, îl interoghează asupra „vocaţiei" lui de scriitor, Camus respinge cuvîntul vocaţie pe care nu-l socoate „bun". Ca şi eroului său Caligula, nu-i plac literaţii, chiar dacă vede în literatură viaţa sa adevărată. De asemenea, va refuza mai tîrziu, cînd presa şi comentatorii îl vor defini cu oarecare monotonie drept „pictor al absurdului", o asemenea formulare schematic-nedreaptă. Teza, de origine romantică, a scriitorului care scrie în mod obligator despre sine, îl irita. I se părea mult mai apropiată de adevăr opinia după care scriitorul e preocupat, în primul rînd, de epoca sa, de sensibilitatea contemporanilor săi şi mai ales de miturile sale familiare. Un asemenea „mit familiar", obsesia originară căreia — chiar fără voie şi de cele mai multe ori opunîndu-i-se, căutînd s-o depăşească — i-a consacrat viaţa, constituind adevărata vocaţie a lui Camus, era absurdul.

2. *Exilul*

La 21 februarie 1941, întorcîndu-se de la Oran, Camus notează în carnetul său : „Terminat *Sisif*. Cei trei *Absurzi* sînt încheiaţi. Începuturile libertăţii" [42]. Sentimentul de eliberare, de uşurare, pe care-l exprimă aceste cuvinte, este simptomatic pentru presiunea, întrucîtva obsesivă, sub care a trăit scriitorul în anii în care a compus tripticul absurd. El însuşi, în timp ce lucra la *Mit*, la *Străinul* şi la *Caligula*, şi-a dat seama că e vorba de trei opere înrudite, că ele purced dintr-o sursă de inspiraţie comună. Noi care cunoaştem scrierile sale ulterioare datei la care făcuse acea însemnare în jurnal mai putem adăuga la trilogia sa o operă făcînd parte în mod evident din aceeaşi familie şi anume piesa *Malentendu (Neînţelegerea)*. Astfel, se poate vorbi de o

tetralogie a absurdului, sistem lipsit, firește, de unitate formală (un eseu, un roman și două piese de teatru) dar prezentînd o rețea interioară de corespondențe și implicații pe care analiza le poate pune în evidență. *Străinul* se luminează prin *Mitul lui Sisif*, după cum eseul și romanul publicat în același an (1942) explică, în parte cel puțin, tragedia Cezarului însingurat, și aceea a ființelor exilate în „neînțelegere".

Dacă există un *loc* comun al personajelor lui Camus, un spațiu al lor, acesta este universul nimănui, spațiul *străin* în care sînt exilați. Lumea eroilor lui Camus — a miticului Sisif, ca și a „străinului" Meursault, a lui Caligula ca și a Marthei din *Neînțelegerea* — este o lume a *exilului*. Exil absurd, în care omul intră doar printr-o înstrăinare de sine. Această înstrăinare constituie experiența capitală a omului lui Camus. Cititorilor lui, autorul *Străinului* le pretinde un alt exil, metodic, o înstrăinare de sine, pentru a pătrunde în lumea personajelor sale.

O reflecție asupra experienței exilului apare încă în primul caiet al scriitorului. Un om care și-a construit viața „ca orice om", căutînd în existența cotidiană satisfacțiile obișnuite (căsătorie, situație etc.) își dă seama, frunzărind o revistă de mode, cît de „străin" a fost de propria sa viață. Ambiguitatea acestei conștiințe a înstrăinării apare în acest caz. Căci ce e „străin" de omul nostru : lumea așa cum îi apare cu ficțiunile ei, lumea ușor mitizată dintr-o revistă de modă, sau lumea în care efectiv trăiește, cotidianul neînfrumusețat al existenței sale ? Unde este omul nostru exilat, unde este el acasă ? Experiența înstrăinării ne apare în această vagă aluzie la ea drept o experiență a omului trăind într-o situație-limită. Pe frontiera între ceea ce *este* și ceea ce *ar vrea să fie*, între adevăr și ficțiune, între ființă și aparență, se deschide o țară a nimănui, un promontoriu vag pe care se descoperă omul în exil, Străinul. „Eu nu sînt de aici, nici din altă parte... Și lumea nu mai e decît un peisaj necunoscut, în care inima nu-și află nici un punct de sprijin. Străin, cine știe ce vrea să spună acest cuvînt... Străin, a mărturisi că totul mi-e străin" [43]. Întîlnim în această însemnare confesiunea unui om avînd o conștiință acută a

exilului. O asemenea conştiinţă, sau mai exact tema exilului ca modalitate esenţială a condiţiei umane a apărut de mult în reflecţia filosofică, la Platon, apoi la gnostici şi la Părinţii Bisericii (îndeosebi Augustin) din primele secole ale erei noastre. Pămîntul e considerat drept un loc de exil al sufletului. Dar conştiinţa înstrăinării la Camus, incorporată în tipul Străinului, nu se referă la căderea sufletului în materialitate, ci la însingurarea originară a omului. Străinul este cel care îşi descoperă alteritatea, cel care nu este sau nu se lasă asimilat într-un corp mai larg, într-o comunitate, este cel care prin condiţia sa reprezintă un scandal. Am văzut omul lui Kafka zbătîndu-se în angrenajele unui univers absurd, în contact cu dublul, cu multiplul său şi cu sine însuşi. Existenţa omului în lume şi raporturile sale cu semenii săi nu prezintă aceleaşi caracteristici la Camus ca şi la scriitorul în care el vedea tipul creatorului absurd. Oricît de „străine" le-ar fi eroilor lui Kafka lumea Tribunalului, a Castelului, ei caută să se integreze în ele. Eroul absurd kafkian face parte dintr-un univers absurd. Meursault, personajul lui Camus, este însă radical „străinul", cu toate că, în aparenţă, între tot ce-l înconjoară şi el însuşi nu e nici pe departe distanţa stranie, de nestrăbătut, dintre eroii lui Kafka şi Tribunalele ori Castelele lor. Meursault se crede pe sine un om ca toţi oamenii. Cînd e întrebat de judecătorul de instrucţie dacă-şi iubeşte mama — întrebare insidioasă — el răspunde firesc: „Da, ca toată lumea". Văzînd că, după crima pe care a comis-o, declaraţiile sale, care i se par firesti, îl nedumeresc atît pe acuzatorul, cît şi pe apărătorul său, el simte dorinţa de a spune că e „ca toată lumea". Deci nici o clipă conştiinţa unei radicale deosebiri, a unei înstrăinări, nu pare să-l încerce. Într-o lume pe care o simţi a lui, familiară pînă la banalitate, lumea mediteraneană (dragă şi autorului) cu plaja deschisă spre mare, el este *acasă*. Şi totuşi, el va fi obligat să se descopere pe sine şi va fi văzut din afară de toţi spectatorii dramei sale (inclusiv de noi, cititorii), ca un *străin*. De fapt, el era în exil înainte de a se şti exilat. Această condiţie a exilului, ca realitate ontică şi apoi ca realitate de conştiinţă, urmează să o analizăm mai de aproape.

Nu s-a observat, se pare, pînă acum, în multele comentarii ce s-au scris la *Străinul* lui Camus (începînd cu celebrul articol al lui Jean-Paul Sartre din *Cahiers du Sud*, asupra căruia vom reveni), că exilul lui Meursault e, de fapt, agonia sa între două morți : moartea mamei sale și propria sa moarte. „Azi a murit mama", începe strania sa confesiune, care se termină cu viziunea anticipatoare pe care o are în celulă, a propriei sale execuții.

Știm că prima încercare romanescă a lui Camus a fost *La Mort heureuse (Moartea fericită)* în care apare un personaj cu numele Meursault, un tînăr care-l ucide pe bătrînul Zagreus pentru ca, moștenindu-l, să călătorească, să aibă, ca și autorul, sentimentul exilului, să revină în patrie și, în cele din urmă, să primească resemnat și senin moartea. Uciderea lui Zagreus e, fără îndoială, simbolică. Foarte probabil, scriitorul face aluzie la personajul mitologic, primul Dionysos, cel care a fost ucis de titani pentru ca din inima lui să ia naștere divinul său fiu, zeul Dionysos. Criza lui Meursault, în acest proiect de roman, este deci religios-simbolică, amintind însă și crima lui Raskolnikov, săvîrșită de tînărul intelectual rus pentru a-și dovedi sieși propria putere, pe care s-o pună în slujba altora. Prin alte aspecte ale ei, crima lui Meursault, din prima versiune, amintește gestul iresponsabil al lui Lafcadio din *Les Caves du Vatican* cunoscuta „soție" a lui André Gide. După o „fericire neliniștită", Meursault va avea o moarte liniștită. Tema obsesivă a jocului cu moartea apare, cu variațiile ei, în aceste prime opere ale lui Camus. E epoca în care, lucrînd la *Moartea fericită*, proiectează o tragedie : *Caligula* sau *Sensul morții*. Contactul cu moartea este acea experiență care declanșează conștiința exilului, fie că e vorba de moartea altuia, fie că se apropie clipa propriei morți. Această îndoită experiență o întîlnim în *Străinul*.

Moartea mamei în azilul de bătrîni pare că nu schimbă întru nimic circumstanțele existenței lui Meursault. „Nimic schimbat" — aceasta o constată și el, într-unul din acele pasaje ale cărții care vor stîrni scandalul împotriva eroului (cînd lumea Justiției se va întreba asupra sentimentelor sale în fața morții mamei) ca și împotriva scriitorului (o dată

cu apariţia cărţii). Fraza este următoarea: „M-am gîndit că, oricum, tot am scăpat de o duminică plicticoasă, că mama e acum înmormîntată, că-mi voi relua lucrul şi că, în definitiv, nu s-a schimbat nimic“ [44]. Eroul — mic funcţionar întru totul mediocru — se complace într-o viaţă cotidiană banală. Detestă duminicile care tulbură prin insolitul lor şirul indiferent al zilelor. Căci dacă acest om are o pasiune, aceasta este — paradoxal — pasiunea *indiferenţei*. Tipul său este acela al succesiunii uniforme de prezenţe. Nu cunoaşte regretul, nici nostalgia. Apetiturile sale îşi caută o extincţie rapidă: o baie, o îmbrăţişare, un film, o cină. Cînd patronul îi înfăţişează o posibilitate de avansare, vrînd să-l trimită în metropolă, el îi răspunde că nu vrea să-şi schimbe viaţa, că în fond toate acestea îi sînt egale. Ca unul care detestă mişcarea ce deplasează liniile (dar nici nu se poate spune că „detestă“, ci că nu-l interesează nici o schimbare) el are chiar o concepţie a sa, singura pe care, de altfel, o exprimă, şi anume, că nimic nu se schimbă în viaţă, că un lucru nu valorează mai mult decît altul. Nimic „din toate acestea“ (= toate cîte sînt) n-au o importanţă reală. Aceeaşi indiferenţă, aceeaşi flegmă în ceea ce ţine de Eros. Deşi temperament sangvin, înzestrat cu o senzualitate normală (dar tocmai preanormalitatea sa dă de bănuit), Meursault dovedeşte o ciudată apatie în legăturile sale erotice. Marie, amanta lui, cu care începuse legătura o zi după înmormîntarea mamei, îl întreabă dacă o iubeşte. „I-am răspuns că asta nu înseamnă nimic, dar că, mi se pare că nu o iubesc“ [45]. E gata să accepte căsătoria cu ea, fără să o dorească de fapt. Nu e un abulic, dar nici o pasiune nu-l tulbură. Departe de a fi un reflexiv, indiferenţa sa atinge limitele unui nihilism axiologic, provocînd într-însul o atonie vitală foarte particulară. În termenii eticii scolastice, s-ar putea vorbi, în cazul său, de *accidia*, de acel complex în care intră insensibilitatea la cele spirituale, torpoarea inimii şi lenea cugetului. Această atonie sentimental-voliţională l-a făcut să nu-şi caute mama în azilul unde era internată. Nu se poate vorbi în cazul său de un vid afectiv. Mai degrabă de o neputinţă de a exprima afectele. Bariere insurmontabile există între sinele său şi afectivitatea sa, între

aceasta şi exprimarea ei. Întreg omul şi membrele sale în parte par închise în compartimente etanşe. Iar el însuşi se vede pe sine şi îi vede pe ceilalţi, se vede văzut de alţii, oarecum, prin sticlele unor ferestre care lasă să treacă imaginea dar obturează sunetele vocii, gestul apărînd astfel lipsit de sens, absurd. În *Mitul lui Sisif*, pantomima omului-încolivia-de-sticlă este un exemplu de apariţie, în viaţa cotidiană, a absurdului. Ne amintim exemplul celui privit prin geamul cabinelor telefonice, vorbind, gesticulînd, dar fără să i se audă vocea. Într-o însemnare din *Carnete*, Camus istoriseşte cazul unei femei care are o penibilă revelaţie observîndu-şi soţul agitîndu-se la telefon ca o marionetă, ceea ce o dezgustă şi o determină să-l părăsească [46]. *Străinul* abundă în asemenea scene de pantomimă absurdă. Astfel, la înmormîntarea mamei, bătrînii ei camarazi de azil care vin să o vegheze se strecoară tiptil în camera mortuară, avînd aerul unor manechine uzate. Meursault îi priveşte cum n-a privit niciodată vreo fiinţă, dar nu-i aude, căci ei nu tulbură cu nimic tăcerea încăperii, şi gesturile lor înăbuşite îl fac să se îndoiască de realitatea lor. Desigur, absurditatea micilor gesturi lipsite de sens se agravează prin contactul acestor vieţi evanescente cu moartea indiferentă de lîngă ele. Căci moartea reprezintă în această scenă ceea ce este ea în fond, *indiferenţa absolută*, detaşarea totală. „Aveam impresia — îşi spune Meursault — că această moartă, întinsă în mijlocul lor, nu însemna nimic în ochii lor" [47]. Impresie falsă, bineînţeles, dar semnificativă pentru Meursault, căci el însuşi nu poate sesiza sensul gesturilor, al prezenţei umane. Prin indiferenţa sa funciară, el indiferentizează — am putea spune — tot ce e în jurul său. Aspectul mecanic al fiinţelor are un caracter grotesc-absurd (conform cunoscutei teze bergsoniene a mecanicului aplicat vieţii). Din micul grup care conduce sicriul mamei la groapă face parte bătrînul domn Pérez, cu aerul unei „paiaţe dislocate", marionetă patetic-caraghioasă. De altfel, cabina telefonică de sticlă, care închide privitorul ori pe cel privit, implică o distanţare ce nu îngăduie stabilirea unui contact afectiv. În locul afectivităţii dizolvate prin automatism, rămîne un reziduu umoristic. Una din acele scene în care maniera de-

taşată de a privi lucrurile apare într-o scriere a lui Camus, alcătuind una din particularităţile stilului său, este scena „balconului". Într-o zi de duminică mortificatoare, Meursault, din balconul său, urmăreşte trecătorii. Îi ia pe rînd din punctul în care apar în stradă şi-i întovărăşeşte cu privirea pînă în clipa cînd dispar. Ceea ce vede în după-amiaza însorită a mahalalei sale (familii care au ieşit la plimbare, copii în costume de marinar, mame enorme, domni cu pălării de paie, tineri cu părul strălucitor şi cravate roşii), totul poartă pentru el semnul nonsensului. Aceasta nu pentru că deambularea oamenilor ar fi nemotivată. Meursault ştie că tinerii merg la cinematograful de cartier, familiile îşi fac plimbarea duminicală etc. Dar, ca şi geamul de sticlă care face dintr-un om ce se agită dincolo de el o paiaţă ori o vieţuitoare ciudată ce se zbenguie într-un acvariu, tot astfel distanţa de la care sînt văzuţi cetăţenii din cartier, ca printr-un ochean, îi reduce la condiţia marionetelor mecanice care se mişcă în virtutea unor legi absurde. Una din cele mai bizare făpturi, între automatele care-l înconjoară pe Meursault, este acea mică femeie ce se aşază o dată la masa lui, care mănîncă, plăteşte, bifează toate programele radiofonice într-un săptămînal şi-şi vede de drum cu aceleaşi gesturi sacadate, cu aceeaşi meticuloasă aplicaţie, cu siguranţa şi viteza unui aparat de precizie, sub privirile întrucîtva nedumerite (caz unic !) ale eroului nostru.

Dar, la rîndul său, Meursault se vede privit ca o asemenea marionetă. „Eşti bizar", îi spune Marie, iubita lui, iar patronul îl priveşte enervat cînd refuză ceea ce i se pare firesc să fie rîvnit de un om. Ceea ce îi nedumerea pe cei din jurul său, era strania lui indiferenţă. *Straniul* este însă esenţial condiţiei *străinului*. Tot ce este „cu totul altfel", urma de numinos dintr-o fiinţă, o face pe aceasta unică, ireductibilă la categoriile obişnuite. Or, Meursault se revelează pe încetul drept „străinul" care este la rădăcina fiinţei sale. Aceasta, îndeosebi, din clipa în care — crima sa fiind comisă — el devine obiectul privirilor „celorlalţi". Ceva dintr-însul rămîne opac şi impenetrabil, atît pentru judecătorul de instrucţie, cît şi pentru avocatul său ori pentru iubita lui. Ei nu-l înţeleg, şi aceasta provoacă în ei o ne-

mulțumire, un resentiment. Ar vrea să-i facă să înțeleagă că „e ca toată lumea", dar nu poate. Aceeași neputință de a se exprima, aceeași „lene" — cum recunoaște el însuși — de a comunica cu alții, ridică bariere în jurul său. Înapetența îl închide ca și cușca de sticlă, îl îndepărtează ca și balconul ridicat deasupra străzii. De aceea, impresia pe care i-o face sala tribunalului, atunci cînd începe procesul, e aceea a banchetei de tramvai cu călători care stau și-l pîndesc pe noul venit. Meursault e noul venit care se vede văzut. În timp ce observă capetele juraților întorcîndu-se mecanic într-o pantomimă grotescă, e privit, examinat, la rîndul său, ca o ființă ciudată. Își contemplă procesul cu interes, dar din afară, căci „n-a avut încă ocazia în viață" să vadă un proces. Observînd un tînăr jurnalist cu ochii fixați asupra lui, are impresia bizară de a fi văzut de sine însuși. De fapt, acesta e singurul moment în care o conștiință de sine apare într-însul, întoarsă însă și ea ca o mănușă, pe dos. În termenii fenomenologiei hegeliene a conștiinței, pura ființă-pentru-sine pare să coincidă în clipa aceea cu ființa-pentru-altul. Dar totul durează o clipă. Interesul celorlalți (patron, vecini, judecători, jurați etc.) este resimțit de Meursault ca venind dinafară, dintr-un *afară* ireductibil, inasimilabil, iar el însuși este pentru ei *străinul*, cel care nu poate fi aclimatizat, adoptat, redus prin înțelegere.

Nu pornește oare acest caracter *străin* al său de la o culpă originară ? La Kafka am văzut că o conștiință a unei vinovății este mereu, sub diferite chipuri, prezentă. Vina lui Meursault — dacă se poate vorbi de o vină — nu este una morală, nici una de ordinul psihologiei. Vina lui e de a nu fi ca ceilalți. Insensibilitatea, apatia sa afectivă este mai mult aparentă. Un anumit sentiment al culpei poate fi totuși remarcat la el. În timp ce veghează împreună cu bătrînii azilului la catafalcul mamei sale, i se pare că aceștia s-au adunat pentru a-l judeca. Impresie ridicolă, își spune el, și-și alungă gîndul. Dar impresia nu putea să apară decît într-o conștiință nefericită, o conștiință gata să primească nefericirea, subminată de sentimentul unei culpabilități. Amantei sale, care se miră că e la plajă și se joacă cu ea o zi după înmormîntarea mamei sale, e gata să-i spună că

moartea n-a survenit din vina lui, dar se opreşte. „Oricum eşti întotdeauna întrucîtva vinovat“ [48] — spune el. În faţa juraţilor, a tribunalului, acest sentiment al culpei apare din nou. Dar, încă o dată, nu faptul de a fi ucis îi apasă conştiinţa, ci o culpă oarecum metafizică, pe care nu şi-o poate exprima decît prin impresia de-a fi *„de trop“*. În corpul social al comunităţii el se simte un organ izolat, străin, inutil. De fapt Meursault îşi trădează astfel strămoşii, unii eroi ai lui Faulkner (nicidecum Hemingway, cum se spune îndeobşte) ca şi oamenii „de prisos“ ai romanului rus. Eroul romantic (mai puţin René, mai degrabă Oneghin) ca şi „un erou al timpurilor noastre“ al lui Lermontov sînt strămoşii lui Meursault, existenţa sa distrată derivînd de asemenea din existenţa „ironică“ a lui Stavroghin din *Demonii* lui Dostoievski, roman pe care Camus îl admira atît de mult, încît a făcut o prelucrare dramatică a sa.

Care e culpa lui Meursault e o întrebare ce nu se poate însă eluda prin analogii literare, ori situări filosofice. De fapt, comentatorii *Străinului* de la Jean-Paul Sartre la Nathalie Sarraute (în *L'Ère du Soupçon)* au atins în treacăt această problemă. Am spus că vina „străinului“, într-o primă aproximare, e tocmai aceea de *a fi străin,* de a nu fi ca ceilalţi. Meursault „înţelege“ că e vinovat — fără să înţeleagă de ce e vinovat — după comportamentul ostil al celor chemaţi să-l judece. Simte că e urît, că pentru toţi oamenii tribunalului e un monstru. Dar Meursault nu e o personalitate, un „caracter“ cum ar fi spus moraliştii vechi, nu e un excentric. Comportamentele sale sînt cum nu se poate mai comune, mai banale. Desigur, apatia îl izolează întrucîtva. De asemenea teribila sinceritate. Sinceritatea unui copil, a unui nebun ori a unui om beat. Nici o clipă nu caută să se apere în faţa celor care-l judecă, nu-şi înfrumuseţează gesturile ; el mărturiseşte lucruri care-i pot fi fatale pe tonul candoarei, nu pe acela al cinismului : că nu l-a afectat plasarea mamei sale într-un azil de vreme ce nu mai aveau nici o legătură unul cu altul, că într-un fel toţi oamenii ajung să dorească moartea celor apropiaţi. Dar a interpreta psihologic culpa sa prin insensibilitatea morală, a vedea în

acest personaj care a doua zi după moartea mamei sale se duce la plajă, rîde la un film cu Fernandel, începe o legătură, înseamnă a adopta punctul de vedere al „celorlalți", al juraților, al societății care-l judecă. Or, între el și ceilalți se situează acea *indiferență* a sa despre care vorbeam. Lui nu-i trebuie ceilalți. Crezîndu-se *ca și* ceilalți, nu face nici un pas spre ei. Tocmai aici e culpa sa. Între el și lume e un *divorț absurd*. Absurdul condiției sale îi determină ambiguitatea morală. Căci dacă insensibilitatea determină o distanțare vinovată de semeni, nonasimilarea înseamnă și o neputință de a adopta cutuma, de a se conforma prejudecăților sociale, de a se preface. E într-adevăr în Meursault o sinceritate autentică, o sete de adevăr. „Nu poate spune „te iubesc", de vreme ce nu simte iubirea, nu poate spune că regretă moartea mamei, de vreme ce nu simte decît că ar prefera ca ea să nu fi murit și, probabil, nici nu-și dă seama că ceea ce simte e iubire; nu se apără deoarece se crede nevinovat și nu-i permite avocatului să-l apere prin argumente false. Dar dacă indolența și insensibilitatea lui nu sînt, în cele din urmă, culpabile, nici această „sete de adevăr", nu este virtuoasă. Indiferența lui Meursault regizează morala sa și nu se poate spune despre el că e bun, ori că e rău. El e *străin* de orice valoare și existența lui care nu sfidează valorile, neacceptîndu-le, le ține la distanță; el însuși trăiește ca într-un fel de vid axiologic.

De altfel, oricărei afirmații pe care o facem în legătură cu acest bizar personaj i se poate opune o contra-afirmație echivalentă. Indiferență și disponibilitate, cinism și candoare, gust pentru adevăr și plictiseală de a apăra adevărul, dragoste de viață și oboseală de a trăi cu adevărat. Insensibilitate? Dar nu-și dezmiardă neîncetat mama, pe care nu încetează de a o chema decît copilărește: „mămico"? Nu e sensibil la mîhnirea vecinului bătrîn (unul din primele figuri de originali din opera sa), care trăiește într-un raport de ură-iubire, de stăpîn și slugă cu cîinele său? Este apatic acest om care e gata să sară în apărarea unei simple cunoștințe? Lipsit de vitalitate, acest îndrăgostit de soare, de apa mării, de nisipul fierbinte al plăjii, de aerul învăluitor al nopții? Nu cunoaște prietenia acest tînăr, care se joacă,

uitîndu-se pe sine, cu camaradul său ? Lipsit de inteligenţă, acest om care — în posesia verbului subtil al autorului — are reflecţii fine şi o conştiinţă rafinată a propriilor senzaţii ? Nu se dovedeşte el uneori un hipersensibil, nu percepe culoarea orelor, tonalitatea lucrurilor ? Critica a văzut într-însul un monstru, ori un moron, o fiinţă elementară, subumană. Nimic mai eronat. Sartre îl considera pe Meursault un ins de o „divină iresponsabilitate", pentru care toate experienţele sînt echivalente, care nu are nimic de justificat, fiind un inocent. Inocenţa acelor primitivi care în romanele exotice ale lui Somerset Maugham trăiesc în voia naturii lor, înainte de sosirea pastorului care îi va dăscăli cu privire la bine şi rău, inocenţa prinţului Mîşkin, „idiotul" lui Dostoievski, care trăieşte într-un perpetuu prezent nuanţat de surîsuri şi de indiferenţă. Deci, pentru Sartre, Meursault e „unul din acei teribili inocenţi care fac scandalul unei societăţi pentru că nu acceptă regulile sale de joc. El trăieşte printre străini, dar pentru ei e, de asemenea, un străin" [49]. Inocenţa lui Meursault nu este nici ea de ordin etic. Nu declara el că nu e nimeni fără vină ? Din punctul de vedere al societăţii, el este într-adevăr un scandal. Dar înainte de a scandaliza societatea la care nu vrea să se conformeze, Meursault e un înstrăinat de sine însuşi. El nu constituie o preocupare pentru sine. Atunci cînd (într-o prefaţă la ediţia universitară americană), Camus îşi explica personajul ca fiind o victimă a unei societăţi care condamnă la moarte un om pentru că nu a plîns la înmormîntarea mamei sale, el îl simplifica mult şi oferea o schemă unilaterală a propriei sale cărţi. Căci Meursault nu e condamnat pentru că n-a plîns, ci pentru că a ucis un om, nu e doar o victimă a societăţii, căreia nu vrea să-i spună mai mult decît simte, în faţa căreia se ridică cu pasiunea adevărului, ci o victimă a propriei sale naturi. Nu pasiunea de absolut — cum le explica studenţilor americani Camus — ci, dimpotrivă, indiferenţa profundă la absolut îl pierde pe Meursault. El e „eroul adevărului" doar în măsura în care adevărul se identifică cu absurdul.

Dar tocmai acesta e sensul existenţei lui Meursault. El se identifică, inconştient, cu absurdul. Desigur, nu vom ve-

dea într-însul un erou absurd de tipul celor preconizați de Camus în *Mitul lui Sisif*. Omul din Alger nu e nici un Don Juan, nici un Conchistador ori un Comediant. Departe de a fi un creator absurd, el nu pare să aibă nimic comun cu arta. Și, totuși, „străinul" este o întrupare a unor teze exprese din *Mitul lui Sisif*. Desigur, nu e greu să descoperi paralelismul între ficțiune și eseu. Locul „străinului" e — cum a arătat-o Camus — exilul. El e străin pentru că e în exil. Exilul e înstrăinare de lumea în care te afli. Dar Camus afirmase în eseul său: „Dacă aș fi un copac printre copaci... această viață ar avea un sens, sau mai degrabă, această problemă n-ar mai avea nici un sens, căci aș face parte din această lume. Aș fi această lume căreia mă opun cu toată conștiința mea...". Și: „O lume pe care o poți explica fie și cu explicații proaste e o lume familiară. Dar dimpotrivă, într-un univers lipsit dintr-o dată de iluzii și lumini, omul se simte străin. Acest exil e fără recurs, căci el e lipsit de amintirile unei patrii pierdute sau de speranța unei țări promise. Acest divorț între om și viața sa, actor și decorul său e propriu-zis sentimentul absurdului" [50]. Înstrăinarea de ceilalți, de peisajul obișnuit al orașului: „Se întîmplă ca decorurile să se prăbușească. Sculare, tramvai, patru ore la birou sau uzină, prînzul, tramvaiul, patru ore de muncă, odihnă, somn și luni, marți, miercuri, joi, vineri și sîmbătă în același ritm, drumul acesta se face ușor de cele mai multe ori. Dar într-o zi, un *de ce* apare..." [51] Înstrăinarea în mijlocul celorlalți: „Tot astfel, există zile cînd, sub chipul familiar al unei femei, o revezi ca pe o străină pe aceea pe care ai iubit-o luni întregi și ani..." În sfîrșit, te descoperi pe tine însuți, străin de tine: „Străinul care în anumite secunde îți iese în întîmpinare, într-o oglindă, fratele familiar și totuși neliniștitor pe care-l regăsim în propriile noastre fotografii, acesta este absurdul" [52]. Toate aceste experiențe ale unei înstrăinări de lume constituie absurdul. Meursault încearcă toate aceste modalități ale înstrăinării. El trăiește astfel din plin exilul absurd. De acest exil ține neputința sa de a comunica, tăcerea sa (dureroasă pentru amantă, scandaloasă pentru oamenii vulgari, iritantă pentru cei ce vor să-l înțeleagă). Dar nu scria Camus în *Mitul lui Sisif*:

„Omul este mai om prin lucrurile pe care le tace decît prin cele pe care le spune..." [53] ? Laconismul lui Meursault pare stupid, încăpăţînare ori răutate, iar pentru iubita lui o bizarerie. Dar de fapt ţine de structura exilului său interior. El nu-şi spune, şi nu poate să-şi spună sieşi, mai nimic. Ca o monadă fără ferestre în spaţiu, fără lumini interioare, el trăieşte închis în succesiunea momentelor, a prezenţelor, fără legătură între ele. Sartre a observat pe bună dreptate că naraţiunea lui Camus e alcătuită din unităţi temporale infinitezimale, fiecare frază alcătuind cîte un act. Avem o pluralitate de clipe care nu comunică între ele, raporturile dintre aceste unităţi temporale fiind externe. Lumea „străinului" se alcătuieşte şi se distruge în fiecare clipă, apare şi dispare în neant, iarăşi şi iarăşi. Dar Sartre greşeşte atunci cînd atribuie incomunicabilitatea monadelor, ca şi lipsa de legături cauzale între momentele temporale, unei simple tactici scriitoriceşti, unui joc al lui Camus. Fiinţa exilată nu este doar fals închisă în cuşca ei de sticlă. Într-adevăr, dacă am auzi cele spuse de un individ care gesticulează în cabina telefonică, pantomima nu ni s-ar mai părea ridicol-absurdă. Dar Meursault nu ne apare niciodată închis doar într-o cuşcă artificială (pe care o constituie ficţiunea artistului prin arătarea gesturilor sale şi refuzul explicitării sensurilor lor). Camus nu e un *comportamentist*. Deşi mărturiseşte că în *Străinul* a aplicat voit anumite tehnici ale scriiturii comportamentiste americane (Hemingway, Caldwell), discontinuitatea frazării, acest pointillism literar, această juxtapunere a frazelor, cuvintelor, ca nişte bile separate, ca nişte mărgele înşirate egal şi liniar pe o invizibilă sfoară convenţională, ţine mai puţin de o tehnică preluată, cît de structura existenţelor înfăţişate şi de mesajul însuşi al scriitorului. Dacă Meursault duce o existenţă distrată, dacă — deopotrivă lipsit de regrete şi de năzuinţe — el pare să ignore trecutul şi viitorul, trăind într-un continuu prezent, aceasta e pentru că prezentul şi succesiunea prezenţelor în faţa unui spirit fără încetare conştient, mai exact lucid, e — după Camus — idealul omului absurd. Conştiinţa lui Meursault e asemenea unei bande care înregistrează evenimentele fără să participe la ele. Omul e străin de cele trăite de el. În clipele supreme,

în care e în joc existența sa (și a altuia), în clipa în care i se crispează mîna pe revolver și apasă trăgaciul, distrugînd „echilibrul zilei, tăcerea excepțională a unei plaje pe care e fericit", ca și mai tîrziu cînd e acuzat, „cînd publicul sălii tribunalului îl huiduiește", i se pare lui (și nouă cititorilor) că toate acestea se petrec cu altul, parcă el însuși nu face decît să asiste la trăirile altuia. Repetăm, nu se poate vorbi (cum o face Nathalie Sarraute în *L'Ère du soupçon*) despre o anestezie afectivă, despre o anomalie. Meursault nu e o ființă rudimentară, subumană. Mai mult decît cu bolnavii lui Pierre Janet care spun : „toate sentimentele mele au dispărut... Mi-e capul vid...", Meursault seamănă cu Omul-Mașină, cu făptura umană așa cum o prezentau materialiștii francezi Helvetius, Condillac ori d'Holbach, în secolul al XVIII-lea. Pentru o asemenea conștiință mecanic-receptivă, trecutul și viitorul sînt aglutinate într-o „succesiune a prezenturilor" (Sartre). Meursault, omul-clipei, e la antipozii omului-duratei, conștiința punctuală în perspectiva lui Camus se poate opune conștiinței proustiene, duratei bergsoniene. Nu există înlănțuire cauzală, nici finalitate pentru această conștiință. Toate amănuntele, toate obiectele care intră în conjuncție cu ea, sînt trăite la fel, separate de trăirile anterioare, neducînd la cele posterioare. Căci nu există anterioritate ori posterioritate pentru omul absurd. Clipa e totul. Omul absurd trăiește într-un prezent perpetuu.

Obiectele domină o asemenea conștiință opacă, fiecare obiect fiind luat în sine, nedizolvat în fluxul duratei sale. Drama lui Meursault e reală; pentru el, ea nu este însă o dramă, căci evenimentele fiind echivalente în timp și semnificație, sensul lor dramatic nu se revelează decît atunci cînd e prea tîrziu, cînd totul urmează să se curme definitiv. De altfel, aici ni se pare că întrevedem deosebirea esențială între Meursault și Sisif, între „străinul" din romanul lui Camus și *„homo absurdus"* din teoria sa. Pe Sisif purtîndu-și indefinit condamnarea ni-l putem imagina — cum ne îndeamnă chiar autorul — fericit. Meursault *este* fericit chiar și atunci cînd n-o știe, în succesiunea amorfă a clipelor vieții sale. Dar dacă Sisif își poartă etern condamnarea, el nu este

confruntat cu acea experienţă care îi conferă lui Meursault caracterul său tragic. Sisif *trăieşte* veşnic în condamnare. Meursault e condamnat la *moarte.* Neantul eforturilor lui Sisif nu se poate identifica cu neantul existenţei lui Meursault. Sisif se revoltă, Meursault n-are nici măcar timp să se revolte. Sisif cunoaşte responsabilitatea eroic-sfidătoare a celui ce ispăşeşte pe nedrept, Meursault cel mult „divina iresponsabilitate" a condamnatului la moarte. Toate experienţele, conform unei morale a absurdului, sînt echivalente, absurditatea implicînd o etică a cantităţii. Toate, pînă la experienţa morţii. Moartea pe care omul absurd o neagă (el nu se sinucide) îl neagă pe omul absurd. A trăi într-un prezent perpetuu, într-o succesiune a prezenturilor, cu o conştiinţă permanent lucidă, ar putea să fie idealul omului absurd, dar moartea care curmă prezenturile (mici avansuri de sempiternitate) cum poate fi ea asimilată de *homo absurdus?* Aceasta este întrebarea pe care şi-o va pune Camus în cazul lui Caligula. Deocamdată, moartea pe care Meursault o aşteaptă înseamnă pentru el trezirea la viaţă, la o viaţă pe care n-o trăise. Dacă toate cele trăite de el pînă atunci erau echivalente în timp şi semnificaţie, moartea sfîşie aceste echivalenţe. La tribunal procurorul spusese: „a înmormîntat o mamă cu un suflet de criminal". Dar condamnîndu-l, juraţii se înşelau: justiţia fusese absurdă. Meursault n-avusese pînă atunci — am putea spune — nici un fel de suflet. Nathalie Sarraute, în comentariul ei, face din Meursault un prototip al „omului modern, corp fără suflet" [54]. S-ar putea spune mai exact că omul absurd, al cărui prototip literar e Meursault, este un fel de întruchipare a *cadavrului viu,* condiţie umană care a stîrnit fantezia unor scriitori ca Tolstoi, Dostoievski ori Kafka. Meursault, străin de sine, e şi nu e *în* el însuşi. Fără să fie ruptă în două, departe de a fi dedublată schizofrenic, conştiinţa absurdă e un dublu exterior care întovărăşeşte o corporalitate, înaintînd paralel cu ea, dar fără să comunice cu ea, un *cadavru viu.* Totul, bineînţeles, *pînă* la moartea adevărată care urmează să schimbe *cadavrul viu* într-un cadavru pur şi simplu, să preschimbe atonia, indiferenţa, în neant. Apropierea acestei clipe modifică economia internă a omului ab-

surd, o orientează spre o clipă privilegiată. timpul prinde un sens, viața cu chemările ei își redobîndește — prea tîrziu — valorile și revolta împotriva nedreptății își recapătă vigoarea. Omul nesigur, dus de toate vînturile, devine sigur de el. Transcendenței consolatoare cu care îl îmbie înainte de moarte preotul, Meursault îi opune — de astă dată ca un Sisif sfidînd zeii — o imanență plină de o tragică certitudine. Această nouă certitudine îi apare lui Meursault în celulă, în clipa în care își dă seama că nu mai e nici o ieșire. Astfel, *moartea absurdă* care se apropie semnifică, întrucîtva, *moartea absurdului*. Dar această experiență nu mai poate fi trăită și conversiunea la viață a lui Meursault nu mai are loc de fapt, căci ea urmează să coincidă cu moartea.

Moartea pe care Meursault o trăiește dinafară, ca un *străin* de ea, el o vede proiectată în ochii străinilor ce vor participa la ea ca la o scenă. Această moarte, Caligula o preia ca un bun al său, ca o condiție a naturii sale. Meursault era (cu excepția cîtorva clipe de tragică înțelegere) străin de moartea mamei sale ca și de propriul său sfîrșit. Preluînd moartea, Caligula — cu toată izolarea sa în oceanul sîngeros pe care-l iscă — nu este „străin" de nimeni. Împăratul dement înfățișat de Suetoniu în *Viața celor doisprezece Cezari* a excitat imaginația tînărului Camus tocmai prin relația sa specială cu moartea. În ianuarie 1937 el nota în carnetul său acest titlu : *Caligula sau sensul morții*. Mai tîrziu, în *Mitul lui Sisif*, el se întreba : „Absurdul impune oare moartea ?... există oare o logică pînă la moarte [55] ?" Caligula e cel care a înțeles de la început, ceea ce Meursault nu pare să înțeleagă nici măcar după comunicarea dramei sale : că absurdul *impune*, într-adevăr, o logică a crimei. Acea libertate teribilă cu care Camus îl învestește, în *Mitul lui Sisif*, pe *homo absurdus*, e libertatea absolută de a face orice, și, în primul rînd, de a dispune de viața celorlalți. Consecvent în această „logică" a unei libertăți totale pe care și-o asumă, Caligula (urmașul într-o oarecare privință a lui Raskolnikov, al „posedaților" și al lui Ivan Karamazov) răspunde amantei sale Caesonia, la întrebarea dacă o asemenea libertate înspăimîntătoare înseamnă oare fericirea, declarîndu-și pasiunea : „Fii sigură Caesonia. Fără

ea, aş fi fost un om satisfăcut. Graţie ei, am cucerit divina clarviziune a solitarului". Şi în timp ce o gîtuie pe iubita lui, continuă, exaltîndu-se: „Trăiesc, ucid, exercit puterea delirantă a celui ce distruge, putere pe lîngă care acea a creatorului e doar o maimuţăreală. Asta înseamnă să fii fericit. Asta e fericirea, această insuportabilă eliberare, acest dispreţ universal, sîngele, ura în jurul meu, această izolare neasemuită a omului care ţine întreaga viaţă sub propriile-i priviri, bucuria nemăsurată a asasinului nepedepsit, această logică implacabilă care sfărîmă viaţile omeneşti..." Dar este oare crima, dezlănţuirea totală a unei libertăţi distrugătoare, soluţia eroului absurd? Vom vedea mai tîrziu care e răspunsul final al lui Caligula. Deocamdată să urmărim procesul prin care eroul absurd ajunge la o atare exaltare a libertăţii.

În caietul II, la 21 februarie 1941, Camus dădea un exemplu de „personaj absurd": „Caligula. Spada şi pumnalul". Problema uneltelor crimei, îl preocupa de mult; în carnetele sale apăruse figura acestui personaj — nerealizat literar — care-şi linge în fiecare dimineaţă arma, cu o bestială voluptate, rostind: „bucuria mea e nepreţuită" [56]. E adevărat că acesta nu se gîndea la o crimă, ci la o sinucidere. Dar Caligula, care va semăna morţi în jurul său, nu constituie, oare, un caz de sinucidere? Camus el însuşi în prefaţa la ediţia americană a teatrului său afirmă: „Caligula e istoria unei sinucideri superioare" [57]. Dar, înainte de a ajunge la sinucidere, Caligula caută moartea *altora* şi — dacă se poate — moartea vieţii însăşi, a universului, neantizarea sa absolută. Căci, fără îndoială, e vorba, în cazul său, de o exaltare negativă a unei căutări a absolutului, de o pasiune a imposibilului. Nu este poate cuvînt mai des folosit de eroul piesei lui Camus decît acesta: *Imposibilul*. Cînd începe să-şi reveleze demenţa, împăratul — pînă la moartea surorii şi amantei sale Drusilla, blînd, inteligent şi iubit de cei din jur — cere cu naturaleţă Imposibilul, Luna: „Nu sînt nebun şi n-am fost niciodată atît de rezonabil. Dar pur şi simplu am simţit deodată nevoia imposibilului" [58]. Lucrurile aşa cum sînt, aşa cum îi sînt date, nu-l satisfac; nu

mai poate suporta lumea ; îi trebuie ceva care să nu fie din *această* lume : luna, fericirea, nemurirea, ceva „dement". Moartea iubitei, care l-a tulburat, îi face necesar Imposibilul. A te împăca cu moartea unei ființe iubite, a continua viața într-o lume care a curmat în mod absurd o existență, care le curmă pe toate, e un suprem conformism pe care Caligula îl respinge. E o minciună pe care acest om (ca și Meursault, ca toți eroii lui Camus) o refuză. Dacă totul în jurul său e minciună, conformare la o minciună consolatoare, el vrea să trăiască în adevăr. Dar, pe cînd adevărul era pentru Meursault refuz de a minți, fie și pentru a-și apăra propria viață, urmărirea adevărului e pentru Caligula voința implacabilă de a extirpa orice conștiință mincinoasă umană. Se deșteaptă într-însul conștiința unui maestru care predă adevărul cu spada și pumnalul. Va extermina contradicțiile și contrazicătorii, căci a decis să fie și să rămînă logic pînă la capăt, cu orice preț. Această determinare mortală e o logică ce vrea să elimine absurditatea existenței, exterminînd existența însăși. Caligula își va folosi puterea pentru a da șanse Imposibilului să apară ; înțelegînd că libertatea sa nu are limite, vrea să facă posibil ceea ce nu este. „Iau în sarcina mea un regat în care imposibilul e rege..." [59]. A aduce luna pe pămînt, a poseda ceea ce nu poate fi posedat, a reduce contradicțiile, *fără* ca imposibilul să se banalizeze, a face oamenii nemuritori, a transforma lumea, acestea toate țin de reveria lui Caligula. Cei care îl iubesc — Caesonia în primul rînd — înțeleg că împăratul nu vede decît „ideea" sa, că setea sa de adevăr, ura împotriva minciunii (care nu e inocentă nici cînd e necesară, cînd e consolatoare) este de o mare puritate. „Puritatea" lui Caligula ca și „inocența" lui Meursault țin de o etică a omului absurd.

„Tu ești pur în bine — îi spune împăratul tînărului său prieten Scipion — după cum eu sînt pur în rău." [60] Puritatea aceasta — ambiguă, fiind vorba de o virtute negativă — este de ordin etic, doar în măsura în care Caligula urăște minciuna și orice conformism. Ea derivă din aceeași sete de absolut, din același patos dornic de a realiza imposibilul. Izvorînd din eșecul și regretul unei iubiri incestuoase,

„puritatea" aceasta va fi, firește, îndoielnică. Totuși Caligula admiră sincer — în cazul tînărului Scipion, ca și a prietenului său, Cherea, care-l va ucide în ziua justiției finale — puritatea morală. „Cît de frumos este un inocent, cît e de frumos!" — exclamă el. Dar fiecare caută puritatea așa cum poate: unul în rezistența la crimă, altul — Caligula — în „urmărirea esențialului", prin crimă. Puritatea aceasta *esențială* către care aspiră Caligula vrea să fie, însă, (ca și inocența „străinului") o condiție umană ce se situează — nietzscheean vorbind — dincolo de bine și de rău. E un fel de puritate metafizică, luciferică, o supraordine instaurată în dezordinea umană a binelui și răului. Dar instituindu-se pe sine în rolul supraomului, luînd în mîini o libertate fără limite pe care o exercită pe seama altora, voind să fie singurul om liber din imperiu, dascălul și experimentatorul unei libertăți mortale, Caligula va recunoaște în clipa finală că această libertate nu este bună. Înainte însă de a ajunge la această constatare prea tîrzie, el va *juca* rolul supraomului.

Căci însetatul de absolut e, înainte de toate, un actor îndrăgostit de un rol, de o mască pe care și-a luat-o. Împăratul care a deschis un proces întregului univers uman e de fapt un „comediant", realizînd astfel unul din avatarurile eroului absurd. Simțind într-însul colcăind „ființe fără nume", făpturi monstruoase, fără chip, el dorește să le dea un chip. *A întruchipa* ține de condiția esențială a actorului. Am văzut (v. cap. I) că pentru Comediant pătrunderea în viețile altora, mimarea diversității existenței, e un joc absurd. Actorul își compune personajele pentru a le arăta. El vrea să atingă totul, să trăiască totul. Tentativă vană de a întruchipa umanul sub toate formele sale. Caligula cunoaște această ispită, el care face grimase oribile în fața oglinzii, el care — după Suetoniu — convoacă la palat consulii, pentru ca urcîndu-se pe o estradă, în acompaniament de flaute, să danseze. Caligula e un „împărat artist". E într-însul ceva de paiață sinistră. Eroarea dramatică a celor din jurul său este, după el, de „a nu crede îndeajuns în teatru". Teatrul lui Caligula, cel mai frumos dintre spectacole, după pofta inimii sale, e un proces universal. Pro-

cesul pe care-l deschide omenirii e (ca şi acela pe care-l trăieşte Meursault) un teribil spectacol de Grand Guignol, cu o paiaţă ucigaşă în mijlocul victimelor sale. „M-am jucat" — mărturiseşte el o dată, şi „logica" sa de fapt nu e decît un joc absurd în care-şi populează singurătatea minţii cu spectacolul sîngelui vărsat.

Desigur, cazul lui Caligula dă de gîndit. Raţionalul Cherea, prietenul său, recunoaşte că, asemenea unui flagel (Caligula se identifică pe sine cu ciuma!) împăratul nu poate să lase pe nimeni impasibil. Ceea ce înspăimîntă în el nu e grimasa paiaţei, ci faptul că, marioneta dispunînd de o putere fără limite, comediantul devine un mecanism absurd al crimei, devine oarecum moartea însăşi. Caligula sau sensul morţii — acesta fusese subiectul iniţial al piesei, şi fără să dea o formulare acestui „sens", Camus opune în momentele mari ale piesei poziţia absurdului, poziţiei raţiunii care se revoltă împotriva absurdului. Pentru Caligula nu e nimic important în afara Imposibilului. Valorile sînt anihilate în numele unui absolutism al libertăţii, al Imposibilului, în fond al neantului axiologic. Cherea nu poate să admită însă eliminarea valorilor, pierderea oricărui sens al vieţii. „Nu se poate trăi fără o raţiune de a trăi" [61] — exclamă el. Ştie că oamenii nu pot trăi într-un univers în care ideea cea mai bizară poate să se preschimbe oricînd într-o realitate. Cherea refuză absurdul în numele raţiunii şi vieţii umane. Or, pentru Caligula, între viaţă şi raţiune, între securitatea vieţii şi puritatea logică e o incompatibilitate. Divorţul absurd între apetitul infinit al spiritului uman şi limitele iraţionale ale lumii îşi găseşte în Caligula protagonistul tragic. Cred — spune Cherea — că nu poţi nici să trăieşti, nici să fii fericit „împingînd absurdul pînă la toate consecinţele sale" [62]. Or, această împingere la limite a absurdului, pe care o încearcă eroul piesei lui Camus, îl va duce nu numai la pieire, ci la recunoaşterea finală a erorii sale. «Toţi sînt vinovaţi» — îşi spune el. Ca în izbucnirea lui Meursault în celulă, Caligula observă cu satisfacţie că toată lumea stă sub condamnare, deci trebuie să moară. Dar, chiar în clipa în care — ducîndu-şi raţionamentul pînă la ultimele consecinţe — Caligula o ucide pe Caesonia, el trebuie

să recunoască, drept consecinţă a raţionamentului său, că şi el este vinovat şi, deci, trebuie să moară. E prea tîrziu, acum, să constate că: „a ucide nu e o soluţie". Mecanismul absurd o dată declanşat operează pînă la capăt. Cine ar îndrăzni să-l condamne, într-o lume în care nimeni nu e nevinovat, se întreabă el. Condamnarea nu poate veni într-adevăr decît de la el însuşi. Complotul, asasinarea lui nu sînt de fapt decît o *sinucidere* dorită. Omul absurd care — în *Mitul lui Sisif* — refuză soluţia sinuciderii urmînd pînă la ultima concluzie raţionamentul său logic, trebuie să se sinucidă. Camus are dreptate atunci cînd vorbeşte despre cazul lui Caligula ca despre o sinucidere metodică. În această tragedie a inteligenţei pervertite de obsesia Imposibilului, Camus condamnă în cele din urmă sinuciderea ca pe un act care, anulînd absurditatea existenţei, *consfiţeşte* absurdul. Libertatea ultimă pe care un om nu şi-o poate asuma decît luînd viaţa altora şi apoi luîndu-şi-o pe a sa, e condamnată de ultimele cuvinte ale nefericitului împărat: „Libertatea mea n-a fost cea bună..." [63].

E interesant de remarcat că, în *Mitul lui Sisif*, Camus pare dacă nu să recomande crima, măcar să o absolve. Pentru el, existenţa absurdă nu duce neapărat în crimă, dar elimină orice remuşcare în faţa ei, ca fiind inutilă. El pare să acorde creditul său acelor eroi ai lui Dostoievski care n-au cunoscut convertirea. Omul preconizat de el, după chipul şi asemănarea lui Ivan Karamazov ori a modelului uman nietzscheean, nu cunoştea nici culpabilitatea, nici regulile etice. Cînd însă Camus, turmentat de o autentică problematică etică, creează un ins *viu*, chiar şi în ficţiune, el nu se poate împiedica să nu condamne amoralismul absurd ducîndu-l pînă la limitele sale, la auto-anihilarea în neant.

„Nimic", „nimic", acestea sînt cuvintele cu care se deschide tragedia lui Caligula. *Neînţelegerea* se va termina tot pe o negaţie, pe un „nu" categoric opus oricărei speranţe. Martha, eroina acestei piese este şi ea însetată de o transcendenţă. „Imposibilul" după care tînjeşte e însă foarte posibil de realizat: e ţara soarelui, a căldurii, a fructelor pămîntului. Închisă într-un ţinut arid, se simte o exilată dintr-un paradis în care nu trăise niciodată. Exilul pe care

Meursault l-a cunoscut sub o zodie solară, Martha îl cunoaşte în ţara ceţurilor. Camus a stabilit, de altfel, o legătură între aceste personaje ale sale. În *Străinul*, Meursault închis în celula lui, puţin timp înainte de execuţie, descoperise o filă ruptă dintr-un ziar vechi. Citise de nenumărate ori ştirea relatată pe acea foaie, cum o mamă împreună cu fiica ei şi-au ucis fiul şi fratele întors acasă după o îndelungată şedere în străinătate, şi cum aflînd cine este s-au sinucis amîndouă. Scrisă în 1943, într-o ţară încercuită şi ocupată, această sumbră tragedie a „neînţelegerii" poartă — după Camus însuşi — „culorile exilului". Faptul că Meursault află această stranie istorie a unor personaje prinse în capcana destinului *în închisoare*, constituie un fel de întîlnire în exil a celor doi eroi ai exilului absurd. Personajele piesei — atît mama, cît şi fiica, ori fiul întors acasă — împărtăşesc aceeaşi condiţie a exilului. Cele două femei au ucis în decursul anilor pe mai mulţi vizitatori ai hanului lor, pentru ca strîngînd bani să poată evada într-o altă lume, solară. Atunci cînd fiul se întoarce dintre *străini*, el nu e recunoscut şi rămîne, cu toate încercările sale de apropiere, un *străin*. El nu-şi descoperă identitatea, cum ar fi fost firesc, cum îl îndeamnă inima iubitor-îngrijorată a soţiei sale, ci preferă un incognito care-i va pricinui moartea. S-ar putea spune că preferă să moară ca un *străin*. Camus avea de gînd — se ştie — să dea acestei piese titlul *Exilaţii*. Singura fiinţă care fusese ferită de experienţa înstrăinării, Maria, soţia celui ucis, e confruntată în ultimele clipe ale tragediei cu aceeaşi trăire limită a unei singurătăţi implacabile, a unei *Geworfenheit* — izgonire, lepădare, dejecţiune — cum denumeşte existenţialismul starea celui părăsit de toţi şi de toate.

Spre deosebire de Meursault, care se descoperă abia tîrziu în exil, eroii *Neînţelegerii* au de la început conştiinţa exilului lor. Martha, fiica, ştie că „locuinţa ei nu este aici" [64], şi aspiră spre ţara în care soarele ucide orice întrebare (de fapt, orice conştiinţă). Jan, fiul, ştie şi el din experienţa peregrinărilor sale printre străini că nu poţi fi fericit în exil, că „nu poţi rămîne mereu un *străin*" [65]. Teribila „neînţelegere", asemănătoare tragicelor nerecunoaşteri din teatrul an-

tic, este aceea care opune dorinţa de evadare a femeilor (şi îndeosebi a Marthei) dorinţei de întoarcere a fiului. Cu toţii aspiră la lepădarea condiţiei exilului. Tocmai moartea fiului Jan, străinul bogat, poposit la han, trebuie să dea fericita posibilitate a evadării, a libertăţii. Dar moartea ca şi nesinceritatea nu aduc eliberarea din exil ; exilul nu va înceta din pricina „neînţelegerii". Martha va fi silită să recunoască, după descoperirea identităţii celui ucis de ea : „iată-mă exilată în propriul meu ţinut" [66]. De fapt, situaţia nu se schimbă, ci exilul devine definitiv ; Martha înţelege că e prea departe de tot ceea ce a iubit. „Eu am drept patrie acest loc închis... unde cerul e fără orizont, foamea mea află doar primul fruct acru al acestui ţinut, iar setea mea doar sîngele pe care l-am vărsat" [67]. Amărăciunea acestor cuvinte exprimă tensiunea patetică, neistovită, a eroilor lui Camus. Meursault era dedat cu totul plăcerilor, micilor satisfacţii ale clipei prezente ; Caligula era consumat de o flacără continuă, simbol arzător al unei aspiraţii spre o fericire totală ; Martha este şi ea posedată de o unică propensiune spre marea visată, dincolo de ţara ei de neguri. A trăi liber în „casa cu faţa spre mare" iată Imposibilul, paradisul, în care fără să o afle, decît prea tîrziu — trăise Meursault. Eroii lui Camus cunosc, aşadar, o nostalgie a paradisului, a unui *paradisum voluptatis,* pămîntesc, solar-mediteranean, dar şi a unei purităţi paradisiace. Martha, ucigaşă, nu mai puţin decît fiorosul tiran Caligula e purtată de o sete a *inocenţei imposibile.* A purităţii conştiinţei, într-o lume solară (Martha), lunară (Caligula), puritate pe care în inconştienţă o posedă Meursault. Într-un sens, nostalgia aceasta a purităţii nu e o năzuinţă etică. Ea este un teribil apetit estetic al unei vieţi descătuşate de orice rigori etice. Pe urmele lui Nietzsche, şi în parte al estetismului lui Wilde ca şi al imoralismului gidian, Caligula ca şi Martha găsesc în crimă o realizare artistică, iar crima, aproape gratuită, a lui Meursault („din pricina soarelui") are şi ea un asemenea sens în nonsensul ei. Nu spune Mama, după uciderea lui Jan (despre care încă nu aflase că este fiul ei) : „Crima este frumoasă" [68] ? Dar ordinea etică, o justiţie imanentă are grijă să le reamintească imediat că apologia crimei purificator-estetice este de fapt o autocondam-

nare. Abia rostește cuvintele de mai sus, spre lauda asasinatului, și Mama află că cel ucis printr-o crimă „frumoasă" este propriul ei fiu. Fericirea în falsa inocență amorală — obsesie a tînărului Camus, atît de evidentă în însemnările sale din *Carnete* ca și în eseurile cu caracter poematic din *Noces* — se dizolvă în tragedia omului „fericit". Pe o filă a *Carnetelor* sale, Camus nota în august 1938 : „a spori fericirea vieții unui om înseamnă a extinde tragicul mărturiei sale. Opera de artă (dacă ea este o mărturie) cu adevărat tragică, trebuie să fie aceea a unui om fericit. Pentru că opera de artă va purta întru totul suflul morții" [69]. Sisif era un asemenea martor tragic.

Acest suflu tragic al morții pe care-l răspîndesc eroii lui Camus, pentru ca mai apoi să-i cuprindă pe ei înșiși, poate fi risipit printr-o singură forță contrară : prin iubire, prin solidaritatea umană. Meursault, Caligula, Martha refuză iubirea, o resping, nu vor să știe de ea. În fața lor se ridică Mariile, reprezentantele iubirii. Iubita lui Meursault, soția lui Jan, poartă acest nume (semnificativ, opus Marthei, amintind cuplul evanghelic al surorilor lui Lazăr : iubitoarea și activa). Cele două Marii încearcă, deopotrivă, să convertească pe bărbatul iubit la simplicitatea acceptării afecțiunii împărtășite. Nici una nu izbutește. Maria, soția lui Jan știe prea bine că soțul ei ar trebui să apară acasă la el ca fiu iubitor, să se prezinte drept cel care este cu adevărat. „Sînt eu" — aceste simple și sincere cuvinte ar reface ordinea și exilul ar înceta. Să lași să-ți vorbească inima, aceasta este întreaga etică a Mariilor iubirii. Datorie, cunoaștere, dreptate sînt pentru ele vorbe ale solitudinii, nu ale comunității în iubire. În fața Mariei se ridică însă implacabila Martha, pentru care inima n-are ce căuta în relațiile dintre oameni. Inima se uzează, socoate chiar și Mama, care va înțelege, prea tîrziu, că dragostea unei mame este pentru ea singura ei certitudine. Cele două etici, mai exact, cele două ordini, una a iubirii *(ordo amoris)* și alta a lucidității indiferente (un fel de *ordo intellectualis*) sînt opuse în scena mare a confruntării Marthei și Mariei. Sora și-a ucis fratele, soția vine să-și reclame soțul iubit. „În numele iubirii mele" — țipă Maria — „Ce vrea să spună acest cuvînt ?" [70]

— îi replică Martha. Omul absurdului nu cunoaşte pasiunile inimii, şi exprimarea acestora îi repugnă. Analizînd sensibilitatea absurdă, în *Mitul lui Sisif*, Camus are grijă să procedeze la o de-sentimentalizare a oricărei trăiri în absurd. Există chiar la eroul absurd o tendinţă conştientă ostilă iubirii. Martha nu poate să moară lăsînd-o pe Maria în credinţa că are dreptate „că dragostea nu este deşartă", şi vrea să o convingă că ţipătul ei de iubire (ca şi ţipătul propriei sale inimi spre marea însorită din depărtare) sînt „derizorii". *Homo absurdus* — este după cum am văzut — indiferent ; efortul său nu cunoaşte alegerea între valori, activitatea ca şi somnul îi sînt identic salutare. Iubirea este contrarul indiferenţei şi de aceea Sisif nu poate să o admită.

„Neînţelegerea" este deci neputinţa omului în lumea absurdului de a comunica cu altul, orice comunicare presupunînd o atitudine simpatetică de „înţelegere", de iubire.

Dar „neînţelegerea" are mai multe sensuri. Orice tragedie este o neînţelegere — o lipsă de contact — semantic ori existenţial. Acolo unde dialogul este posibil, tragedia poate fi evitată. Dar între Antigona şi Creon, între Oedip şi el însuşi, între Martha şi Maria se produce la un moment dat o cezură, un hiat al înţelegerii care generează tragedia. Şi totuşi, absurdul în perspectivă camusiană nu e în mod esenţial tragic. El poate fi cel mult matrice a tragicului. Să nu uităm că, după autorul *Mitului lui Sisif*, trebuie să ni-l închipuim pe condamnatul din Infern fericit. Tot astfel, deşi nici Meursault, nici Caligula, nici Martha nu cunosc salvarea, sînt condamnaţi la moarte, această catastrofă finală a existenţei lor nu este tragică. Lipseşte din moartea lor tocmai acel element superior de mîntuire, de purificare, caracteristic eroilor autentic tragici (Antigona, Oedip etc.). De aceea — cum vom vedea mai tîrziu şi din analiza operelor lui Beckett ori Eugen Ionescu — absurdul cataclismatic e mai degrabă grotesc, decît tragic. Şi această componentă grotescă a absurdului apare — cu toată apetenţa spre suprimarea sîngeroasă a personajului, spre încheierea în moartea cea mai atroce a eroilor — şi în operele lui Camus.

Aceste opere au fost prea mult considerate de cititori și critici sub aspectul lor sumbru, drama pe care o închipuiau impresionînd mai direct decît ironia ori umorul subiacent al textelor. Camus avea perfectă dreptate cînd se plîngea că umorul său nu e cîtuși de puțin remarcat. Or, experiența comună a marilor protagoniști ai literaturii absurdului — de la Jarry și Kafka la Eugen Ionescu și Beckett — rezidă tocmai în dizolvarea tragicului în grotesc, în utilizarea umorului negru ca un coroziv universal, cu virtuți — eventual — taumaturgice, cathartice etc. Tocmai aspectele funebre sînt cele care declanșează mecanismul umorului la Camus. În *Străinul,* întreg ceremonialul înmormîntării mamei — văzut prin ochii fals impasibili ai lui Meursault fiul — este o înșiruire de momente comice. Ochiul lui Meursault și al romancierului remarcă, cu dinadinsul, tot ce poate contrasta cu solemnitatea morții. El însuși recunoaște că nu-i scapă nici un amănunt. Sicriul e păzit, într-o sală plină de scaune și șevalete, de o infirmieră arabă cu un batic de culoare țipătoare pe cap. Portarul intră gîfîind, e gata să descopere sicriul. Conversația sa cu Meursault care nu dorește să-și vadă mama moartă e de cel mai pur umor macabru. Sosirea bătrînilor din azil care vor veghea moarta, manechine dislocate, alunecînd în tăcere, costumația ridicolă, masca grotescă a senectuții, apoi, sub soarele african, goana în urma sicriului, totul amintește paginile de analiză a automatismelor, a comportamentelor absurde din *Mitul lui Sisif.* De fapt, gesturile în sine, cuvintele nu devin comice decît privite prin prisma deformatoare, sau mai bine zis neutralizantă a absurdului. Tot așa cum gesturile unei persoane vorbind la telefon într-o cabină de sticlă privite de afară, neîntovărășite de înțelegerea cuvintelor rostite, manifestă un nonsens care declanșează în privitor mecanismul rîsului, tot astfel relațiile dintre oamenii care au între ei bariere filtrante, nelăsînd să treacă decît parțial ori deformat semnificația cuvintelor sau actelor, pot genera umorul absurd. Unele scene ori figuri din *Străinul* (femeia mică din restaurant, cu gesturi sacadate de automat, pe care Meursault o contemplă găsind-o bizară, bătrînul cu cîinele — cuplu în care protagoniștii schimbă între ei rolul slugii și al

stăpînului), ca şi numeroase scene ori personaje din *Ciuma*, în care grotescul utilizează de asemenea imaginea manechinului dislocat (pantomima de paiaţă a portarului bolnav ori jocul grotesc al actorului care moare pe scenă) toate par să fie regizate de mecanica comicului bergsonian. În realitate, structura umorului la Camus este alta. Ne amintim că în tipologia eroilor absurzi din *Mitul lui Sisif* destinul mimului, al actorului este tipic absurd. Într-o lume pe care Camus n-a încetat să o considere *teatrală*, lume în care toţi oamenii sînt personaje în căutarea unui autor, actorul e personajul absurd, condamnat să trăiască în clipa care trece o multiplicitate de experienţe, fără o adeziune totală la obiectul experienţei momentane, neangajîndu-se decît parţial, cu un fel de distanţare lăuntrică, în orice trăire. Comediantul este un *homo ludens*, condiţia sa implicînd jocul, detaşarea ironică, relativizarea oricărei trăiri umane oricît de grave. Admirator al lui Pirandello (din opera căruia alesese, spre sfîrşitul vieţii sale, într-o listă de proiectate puneri în scenă, un număr mai mare de piese decît din oricare alt dramaturg, inclusiv Shakespeare), Camus extinde asupra condiţiei umane în genere observaţiile acestuia privind raportul mască-realitate din lumea teatrului. Mimul e un personaj absurd, mimarea este însă generală umană. Or, comicul îşi are geneza în acest mecanism al jocului, în acest a-face-ca-şi-cum, în distanţarea ironică. Meursault n-are, desigur, conştiinţa comicului în orele înmormîntării mamei sale, dar privite de la distanţă, prin capătul binoclului care distanţează lucrurile, micşorîndu-le (cum va spune Tarrou în *Ciuma*) lucrurile îşi revelează subit aspectul grotesc. Comicul la Camus este lumea văzută într-o oglindă care nu deformează, ci, dimpotrivă, precizează conturele, depărtînd lucrurile, reducîndu-le la dimensiuni liliputane. Nimic mai grotesc pentru un om care se considera măsura lucrurilor decît sesizarea unui univers liliputan. Asemenea scene de distanţare absurdă sînt numeroase — cum vom vedea — în *Ciuma*. Ele există însă şi în *Străinul*. Scenele, atît de grave pentru soarta lui Meursault, cum sînt cele ale procesului său, sînt văzute de el ca la teatru, desfăşurîndu-se undeva la distanţă, în afara lui. Rechizitoriul procurorului, mărtu-

riile şi pledoaria avocatului ne sînt redate prin prisma unui Meursault care nu participă decît fizic la dezbateri, privind totul cu indiferenţă. „Într-un anumit sens, aveam aerul de a trata această afacere în afara mea. Totul se desfăşura fără intervenţia mea“ [71]. Dar nu numai distanţa, reducerea dimensiunilor, existenţa unui ecran între spectator şi actor (care poate fi una şi aceeaşi persoană : omul care se priveşte pe sine acţionînd) explică resorturile comicului absurd, ci şi incongruenţa dintre elementele unei experienţe ducînd la o deplasare axiologică. Există o transmutare a macabrului, a oribilului ca şi a tragicului ori pateticului în comic, prin opoziţia unei incongruenţe cu situaţia macabră, oribilă etc. Incongruenţa dizolvă logica pateticului, a tragicului etc. O asemenea incongruenţă poate constitui *excesul*. Oribilul excesiv sparge sfera de ameninţări a oroarei, face ca ameninţarea să devină inoperantă, să se denunţe pe sine ca un artificiu, ca o mască suprapusă care îngroapă trăsăturile „firesti“, ca un joc. Oribilul devenind joc de-a-oroarea este comedie a ororii, negaţie a ei. Astfel, chiar şi în sumbra *Le Malentendu (Neînţelegerea)* sînt momente de comic involuntar, amintind scenele macabre-groteşti de Grand Guignol (conversaţiile dintre mamă şi fiică în legătură cu crimele ce le-au comis).

Estetica teatrală a lui Camus este marcată de altfel de o apetenţă a dramaturgului spre excesiv. În spiritul lui Camus, creaţia sa dramatică trebuia să constituie un „teatru al imposibilului“. *Neînţelegerea* era o tentativă de constituire a unei situaţii „imposibile“, după cum în *Caligula* se încerca modelarea unui personaj „imposibil“. Conflictele din aceste piese se vor insolubile. Este însă cu putinţă o tragedie absurdă ? Ştim că, după atîţia alţii, Camus visa o reînviere a tragediei clasice. Conferinţa pe care a ţinut-o, în 1955, la Atena, despre „viitorul tragediei“ e semnificativă în acest sens. Tragedia a cunoscut, după el, două scurte perioade de înflorire în literatura universală : secolul dintre Eschil şi Euripide, apoi secolul care-l cuprinde pe Shakespeare, Lope de Vega, Corneille şi Racine. Ceea ce dă tragediei tensiunea sa e conflictul dintre două forţe egal legitime, aceea a principiului divin şi aceea a voinţei umane

de putere. Esenţa tragicului o dă contestarea divinului. Dar Divinul nu suportă să fie contestat de uman şi de aceea tragicul e condamnarea umanului de către divin. Ca şi absurdul, dar pe alt plan, între alte puteri, tragicul e prin structura sa un *proces*. Spirit cunoscînd tentaţia absolutului ca şi mortificarea pasiunilor, Camus întrezărea în formele pe care istoria contemporană le-a luat, destinul cu care trebuie să lupte. Omul contemporan — credea el — care îşi clamează revolta, ştiind că revolta sa îşi are limitele ei, care pretinde libertatea şi suferă din pricina necesităţii, acest om contradictoriu, sfîşiat, conştient de ambiguitatea sa şi a istoriei sale, este omul tragic *„par excellence"*. Acest om se îndreaptă spre formularea propriei sale tragedii. Desigur, în anii în care Camus a scris *Caligula* şi *Neînţelegerea*, vederile sale asupra situaţiei tragice a omului, asupra posibilităţilor unei renaşteri a tragediei, asupra necesităţii constituirii unui „limbaj tragic", erau încă suficient de nebuloase. În 1945, autorul *Omului revoltat* ajunsese la convingerea că revolta singură nu poate deveni motorul unei tragedii. El ar fi putut să constate că sensibilitatea absurdă nu poate deveni, nu poate fi o sensibilitate tragică. Desigur, „teatrul imposibilului" pe care-l preconiza, implica situaţii fără ieşire, un fel de tragic fără mîntuire.

Eroii săi nu sînt străini de acel „sentiment tragic al vieţii" pe care îl descrie Unamuno, sentiment al opoziţiei dintre raţiune şi viaţă, divorţ între aspiraţiile omului şi determinismele la care e supus. Nimeni nu-i răspunde omului în exil: nici lumea, nici semenii, nici Dumnezeu. Spaţiul său e al nimănui. „Casa în faţa mării" e paradisul rîvnit, în opoziţie cu „camera nimănui" care e făcută — spune Martha — ca să dormi într-însa, după cum lumea e făcută ca să mori într-însa. Dacă viaţa în exil e o absurditate ea trebuie distrusă. De aici ura împotriva firii, a lumii întregi, de aici justificarea crimei la aceşti disperaţi ai iubirii. Căci, într-adevăr — cum am arătat — disperarea lor priveşte în cele din urmă posibilitatea iubirii. Tragedia pentru ei e o „neînţelegere", o imposibilitate de a comunica cu altul, e o surditate fatală. „Întreaga nefericire a oamenilor provine din faptul că nu se slujesc de un limbaj simplu" [72] — afirmă

Camus într-o scrisoare. Dacă eroul *Neînțelegerii* ar fi zis: „Iată-mă! Eu sînt fiul vostru" — dialogul ar fi fost posibil și nu s-ar fi creat situația falsă din piesă. N-ar fi existat nici tragedie, dacă n-ar fi existat surditatea și mutenia, incomunicabilitatea eroilor. Eroii absurzi mor singuri — așa cum au trăit — mor înțelegînd că libertatea pe care au ales-o nu era cea bună (Caligula), înțelegînd că e drept să moară singuri, după ce au trăit și ucis singuri, căci „crima e și ea o singurătate" — cum spune Martha. Moartea eroilor lui Camus nu este însă tragică. Ea nu implică nici sacrificiul de sine (Antigona) nici condamnarea de sine în numele unei mai înalte justiții (Oedip). Ea este o sinucidere pe care acești eroi ai absurdului o comit, moarte voluntară care nu-i eliberează de absurditatea condiției lor, ci îi confirmă în absurd. Refugiul în moarte consfințește triumful absurdului — cum știm din *Mitul lui Sisif*. Or, absurdul nu poate fi identificat cu Sacrul ori cu Destinul nefiind nici măcar un substitut desacralizat al acestora, ori un mecanism implacabil istoric. Meursault în celulă ar vrea „să scape de mecanism". Dar moartea sa, prin faptul însuși că se datorește unui mecanism absurd, rămîne absurdă și nu poate dobîndi o demnitate tragică. Eroul însuși înțelege că absurditatea situației sale — a exilatului pînă la moarte — pretinde ca să nu mai poată avea decît o singură speranță ironic-macabră: ca mașina care îl va ucide „să funcționeze bine".

3. *Regatul omului amenințat*

Deși încearcă o ieșire din sfera absurdului, în romanul *La Peste*, Camus rămîne legat — prin însuși faptul reacțiunii — de experiența pe care am numit-o *„sisifică"*. În timpul elaborării *Ciumei*, Camus notează în carnetul său: *„Străinul* descrie nuditatea omului în fața absurdului. *Ciuma*, echivalența profundă a punctelor de vedere individuale în fața aceluiași absurd. Acesta e un progres care se va preciza și mai mult în alte opere. Dar, în plus, *Ciuma* demonstrează că *absurdul nu ne învață nimic*. Acesta e pro-

gresul definitiv“ [73]. Vom reveni mai tîrziu asupra acestor cuvinte. Să observăm, deocamdată, felul în care se articulează, în gîndirea lui Camus, descrierea fenomenologică a absurdului (el „descrie nuditatea omului în faţa absurdului“) cu încercarea de a depăşi răul prin solidaritatea umană. Căci „echivalenţa profundă a punctelor de vedere individuale“ în faţa absurdului sau, cu alte cuvinte, comunitatea antiabsurdă, porneşte tot de la experienţa fundamentală a „nudităţii“ omului exilat. „Vreau să exprim prin intermediul ciumei sufocarea de care am suferit cu toţii şi atmosfera de ameninţare şi de exil în care am trăit cu toţii“ [74]. Întîlnim deci, din nou, identificarea absurdului cu exilul, experienţa la care Camus, omul şi scriitorul era structural sensibil, pe care a trăit-o din plin în timpul războiului. Ceea ce a caracterizat, după el, dincolo de toate celelalte mizerii, epoca marii conflagraţii, a fost, mai presus de orice, *separaţia*. La sfîrşitul ciumei (= a războiului) toţi oamenii au aerul unor emigranţi. Războiul, o altă „ciumă“, dislocă umanitatea, şi în afara separaţiilor fizice, a barierelor şi interdicţiilor de tot felul, introduce *în* oameni conştiinţa înstrăinării, a exilului. Mai exact, stîrnind o anumită sensibilitate, „ciuma“ revelează esenţa „străină“ a condiţiei umane. Toţi sîntem într-o închisoare, afirmă Pascal, pentru care omul e o fiinţă „închisă“ într-o lume străină, într-o existenţă pasageră. Locul omului, considera o întreagă tradiţie creştină, nu este în această lume. Sufletul — conform unei teze platoniciene şi gnostice — a „căzut“ în lumea materiei, fiind înstrăinat de lumea ideală proprie firii sale. Tema închiderii, a prizonieratului în exil are, aşadar, o străveche ascendenţă. Dat fiind că toate formele de „închisoare“ aparţin sferei exilului structural al condiţiei umane, era firesc ca Albert Camus, după Daniel Defoe (din care citează o frază drept epigraf al *Ciumei*), să considere că este logic să reprezinţi o specie de închisoare printr-alta, războiul prin ciumă.

Asemeni Algerului în care locuieşte Meursault, sau localităţii dintr-un septentrion riguros în care trăiesc femeile din *Neînţelegerea*, Oranul *Ciumei* este „un loc neutru“. Dar locuitorii săi, prinşi în activităţile lor cotidiene, uită, sau mai bine zis nu ajung la conştiinţa situaţiei lor reale. Men-

talitatea e caracteristică pentru această conștiință voalată de ceea ce Pascal numea *divertisment*. Oranul era „un oraș fără suspiciuni" sau „un oraș cu totul modern". Ceea ce nu bănuiau cetățenii săi, avea să li se reveleze într-o zi, aparent dinafară, în realitate chiar din intimitatea acestui „loc neutru", și anume, că orașul în care trăiau ei era un *regat amenințat*, că ei înșiși erau vulnerabili, și că această vulnerabilitate constituie însăși condiția lor. Declanșarea epidemiei — anunțată prin semne premonitorii, la început nedescifrabile chiar pentru cei mai avertizați : moartea în masă a șobolanilor — transformă „orașul modern", locul lipsit de bănuieli și presentimente, promontoriul arid african (care poate fi, ca „loc neutru", european ori general-mundan), într-un spațiu în care se consumă manifest tragedia umană. Desigur, accesul la conștiința tragică e lent, și cartea lui Camus va consemna etapele acestui proces. Conștiința pe care o dobîndesc, de la început, toți locuitorii orașului atins de flagel este aceea de a fi exilați. Conștiința Regatului amenințat este, înainte de toate, o conștiință a exilului. „Cel dintîi lucru pe care ciuma îl aduse concetățenilor noștri fu exilul" [75]. Cînd orașul — în care ciuma, după multe ezitări, e recunoscută și declarată — își închide porțile, locuitorii își dau seama că „erau cu toții, și o dată cu ei povestitorul el însuși, prinși în același sac"...[76] Știm că într-o primă fază de elaborare a *Ciumei*, acest roman trebuia să se intituleze *Prizonierii*. *Ciuma* ar putea să poarte subtitlul : „oraș închis". Închiderea provoacă separări și, astfel, „un sentiment atît de individual ca acela al separării de o ființă iubită, deveni dintr-o dată, din primele săptămîni, sentimentul unui întreg popor, iar, alături de teamă, suferința de căpetenie a acestui lung timp de exil" [77]. Exil în timp și în spațiu. Durata se suprapune unui tărîm, condamnarea la recluziune pentru un timp nelimitat e una cu închisoarea însăși. De altfel, conștiința recluziunii apare cea dintîi. Suportînd cu greu prezentul, rupți de trecut și lipsiți de viitor, locuitorii orașului ciumat trec prin suferințele exilaților în universul absurd. „Acest exil e fără recurs — arată Camus în *Mitul lui Sisif* — pentru că e lipsit de amintirile unei patrii pierdute ca și de speranța unui pămînt al făgăduin-

ţei" [78]. Am văzut că, în aforismele sale, Kafka descria maladiile prizonierului. Nici o consolare nu îi e de nici un folos — adăuga el — într-atît totul nu e pentru el decît consolare, slabă şi obsedantă consolare, în faţa faptului brutal de a fi întemniţat. Exilaţii sînt în acelaşi timp prizonieri ai exilului, şi esenţială pentru conştiinţa claustrării lor este ideea, vagă la început, apoi tot mai precisă de a fi „condamnaţi pentru o crimă necunoscută, la o închisoare inimaginabilă" [79]. Cetăţenii Oranului se întîlnesc în această conştiinţă *in statu nascendi* cu eroul din *Procesul. Ciuma* înfăţişează o situaţie parabolic-asemănătoare cu *Procesul.* Pentru cetăţenii din Oran, ca şi pentru Joseph K., *ciuma,* respectiv *procesul* înseamnă o livrare a lor la cheremul unei puteri misterioase, arbitrare. Suferinţa şi speranţa lor sînt deopotrivă lipsite de raţiune. Atît puterea care-i oprimă, cît şi reacţiile pe care aceasta le suscită poartă amprenta absurdului.

A găsi „ciumei" echivalenţe simbolice e o întreprindere mai puţin arbitrară decît a căuta corelatul real al „procesului" kafkian. Înainte de toate, pentru că autorul însuşi avea în vedere anumite experienţe concrete pe care căuta să le exprime, legîndu-le împreună (sim-bolizîndu-le) prin imaginea Ciumei. Prima identificare e aceea a ciumei cu războiul. Ca şi războiul, Ciuma — spune Camus în *Carnetele* sale — ne învaţă să pierdem tot. Există un fel de pedagogie nihilistă a războiului, şcoală a despuierii, a lepădării de tot ce poate fi accesoriu, neautentic. Dacă, începînd să scrie (în aprilie 1941), el întrevedea vag o carte intitulată *Ciuma sau Aventura,* experienţa războiului, a separaţiei de cei dragi, a închiderii în exil, ca şi unele lecturi (îndeosebi *Jurnalul anului ciumei* al lui Daniel Defoe), întîlnirea cu Melville (al cărui *Moby Dick* îi face o profundă impresie), toate acestea îl vor determina să-şi adîncească perspectiva să şi-o clarifice. El simte că *Ciuma* la care lucra trebuia să însemne un *progres,* nu atît formal-estetic, cît etic, spre „o complexitate mai mare care rămîne de definit". Complexitate în raport cu stadiul iniţial — dacă-l putem numi astfel — al experienţei absurdului. Mai degrabă decît o simplă reprezentare simbolică a războiului, ciuma — pornind de la ceea ce numeam obsesia camusiană — avea să

însemne o tentativă de eliberare din absurd, din absurditatea pe care războiul în curs o întrupa din plin. Am văzut că o preocupare etică e dominantă la Camus, conştiinţă vigilentă. Or, mesajul revoltei lui Sisif nu prezenta mai mult decît o etică a perseverenţei în sfidarea destinului. Dar această înfruntare a absurdului nu implică încă ieşirea din absurd, rezistenţa pur negativă fiind o recunoaştere a absurdului ca şi a neputinţei de a-l depăşi. „Progresul" pe care-l avea Camus în vedere, după isprăvirea ciclului „absurdului", pretindea însă fundarea unei etici capabile să învingă „Ciuma", o etică prin care Sisif să nu înfrunte doar neputincios condamnarea sa, ci să scape de ea. De aceea, importantă e, în analiza *Ciumei,* pe de o parte înţelegerea absurdităţii ei esenţiale, pe de altă parte fixarea atitudinilor posibile în faţa unei lumi a absurdului.

Pornind de la identificarea ciumei cu lumea *războiului* (stare de asediu, prizonierat, separaţie) cu *universul concentraţionar* (deportări, lagăre de exterminare) trecem la identificarea ei, pe alt plan, cu o lume a *bolii.* Ciuma e o epidemie, o contagiune care nu recunoaşte barierele convenţionale între oameni, e o mare egalizatoare în suferinţă şi moarte. Administraţia închisorii nu e mai puţin ameninţată decît deţinuţii, medicii nu sînt mai imuni decît pacienţii lor. Camus, care a suferit de timpuriu asalturile tuberculozei (ca şi Kafka), avea experienţa răului care atacă insidios, dinăuntru. Ciuma — ca boală — nu este un flagel ce se năpusteşte dinafară, ci un rău a cărui ecloziune porneşte din interior. „Ah ! dacă ar fi un cutremur de pămînt ! O scuturătură bună şi s-a isprăvit... Numeri morţii, vii şi atît. Dar această porcărie de boală ! Chiar cei ce n-o au o poartă în inimă" [80] — spune un bătrîn paznic. Răul fiind lăuntric (cu toate manifestările sale concret-exterioare) are un caracter abstract-spiritual. Asemenea Justiţiei sau Castelului, Ciuma e o abstracţie, o realitate insesizabilă în sine, oricît de sesizabile ar fi urmările ei. Imaginile ei alegoric-medievale nu mai vorbesc imaginaţiei moderne. În schimb, cifrele morţilor, măsurile administrative luate din pricina ei, toate acestea scot în evidenţă esenţa abstractă a

flagelului. Or, „ciuma, ca orice abstracţie, e monotonă“ [81]. Scenele pe care le provoacă se repetă indefinit, şi nimic nu poate fi mai monoton decît repetiţia oribilului, a monstruosului. Abstracţia şi monotonia sînt caracteristice absurdului. Aceasta nu apare mai puţin evident în *L'état de siège (Starea de asediu)*, replică dramatică — nu însă dramatizare — a *Ciumei*, pe care Camus a scris-o la cererea lui Jean-Louis Barrault. Unele aspecte ale „Ciumei“ apar mai pregnant în această versiune decît în roman. Domnia Ciumei în cetate începe prin declararea stării de asediu ; suveranitatea ei e o stare de fapt, *deci* reprezintă — pentru susţinătorii ei — o stare de drept indiscutabilă. Reşedinţele sale sînt cazarma şi tribunalul. Forţa ia locul pateticului, a iubirii, a contemplaţiei şi ironiei care sînt interzise ; Ciuma aduce „organizarea“. Birocraţie asemenea celei din instituţiile kafkiene, cu un plus de raţionalitate logică. Ciuma reglementează viaţa şi moartea. Nici o deviere în iraţional nu e admisă. Ministerul Ciumei (aluzie la tirania nazistă) e o raţionalizare a iraţionalului. Se ucide în baza unor comandamente „logice“. Căci singurele voluptăţi pe care Ciuma şi le acordă sînt cele care derivă din voinţa de putere şi „plăcerile logicii“. Astfel, ea devine o imagine a Absurdului care (ştim din *Mitul lui Sisif*) se naşte la limita dintre raţiune eficace şi iraţional. Ca o întruchipare a absurdului, Ciuma e un scandal logic. Caracterul ei abstract (o dată cu urmările ei foarte concrete) este înţeles de cei mai lucizi dintre cei care intră sub jurisdicţia ei. Aceştia îşi dau apoi seama că — asemenea supuşilor din *Starea de asediu* — trebuie să devină ori acoliţi ai suveranului, ori adversari. Dar, chiar şi cei care se decid pentru soluţia rezistenţei, trebuie să recunoască faptul că pentru a lupta împotriva absurdului sînt nevoiţi să-i împrumute armele. Astfel Doctorul Rieux — cronicarul Ciumei — va constata, cel dintîi, că pentru a lupta cu abstracţia ciumei, „trebuie să-i semeni întrucîtva“.

Abstracţia se asociază cu monotonia şi apatia. Lumea ciumei încetează de a fi lumea familiară, plină de iluzii ; ea va deveni aceea a marilor dezastre care sînt — după Camus — monotone. Într-un spaţiu restrîns şi un timp punctiform, avem o succesiune perlată de momente cenuşii.

Nimic mai monoton decît condamnarea lui Sisif. S-ar părea chiar că această condamnare n-are nimic patetic, patosul fiind ucis de monotonie. De altfel, în *Ciuma* asistăm la degradarea sensibilității. Cel mai spectaculos flagel (ce poate fi mai dramatic decît războiul, ciuma, un proces) e în fond cea mai monotonă dintre situațiile umane posibile. Repetată la infinit, suferința își pierde patetismul. Desentimentalizarea e o condiție a Ciumei, și ține — cum știm — de lumea absurdului. „Nimeni la noi — notează cronicarul *Ciumei* — nu mai avea mari sentimente puternice. Toată lumea încerca sentimente monotone" [82]. Timpul (a cărui acțiune corozivă e decuplată într-o asemenea situație) face ca dorința însăși de a vedea sfîrșitul flagelului să piardă din tărie. Doctorul Rieux observa la el însuși, ca și la cei din jurul său, progresele unei curioase indiferențe, a unei apatii. Aceasta nu este o resemnare în fața răului, ci un fel de consimțire provizorie la rău. Sentimentul unui provizorat care se permanentizează, a unei așteptări fără obiect se instalează. Sentimentele, pasiunile au nevoie de o încredere în viitorul pe care timpul fără orizont, obsesia prezentului n-o îngăduie. Există pentru autorul *Mitului lui Sisif* un univers al geloziei, al ambiției, al egoismului sau al generozității. Sentimentul absurdității antrenează celelalte sentimente spre neant. Căci dincolo de acele „sentimente monotone", singurele existente la oamenii din lumea Ciumei, se cască neantul interior. Un lung somn interior pare să constituie tot timpul existența lor în această lume. În *Starea de asediu,* acțiunile își pierd sensul. În ipostaza ei dramatizată, în care aluziile la universul concentraționar sînt mai frecvente, Ciuma impune începerea unor „mari munci inutile". Cum ni-l vom putea imagina pe Sisif fericit, într-o asemenea lume a deportărilor, concentrărilor arbitrare, recensămintelor, selecționînd suspecții, în sfîrșit, în lumea propriei sale condamnări la un efort zadarnic și mereu zădărnicit? Nimic n-are sens; neantul pe care lumea absurdului îl introduce în obiecte și trăiri subminează lumea valorilor. De aceea îl vedem pe doctorul Rieux însemnînd conștiincios: „Ciuma a suprimat judecățile de valoare" [83].

Nihilismul valorilor pe care-l emană lumea indescifrabilă şi limitată a Ciumei (tipic univers absurd după definiţiile *Eseului*) determină şi un nihilism al semnificaţiilor. Nu numai actele, ci şi cuvintele îşi pierd sensul. În *Starea de asediu*, Nada, funcţionarul ideal al regimului Ciumei, teoretician al suprimării universale, susţine necesitatea eliminării metodice a oricărei înţelegeri, a oricărei comunicări între oameni. Perfecţiunea pentru el va fi atinsă în clipa în care toată lumea va vorbi fără să găsească vreun ecou, în care limbajul se va distruge prin limbaj. A duce nonsensul pînă la ultimul său corolar, înseamnă a abdica de la posibilitatea oricărui sens. Legea însăşi nu mai poate avea nici un sens, de vreme ce, pentru judecător, crima devine lege, încetează de a mai fi crimă. În cele din urmă *Ciuma*, parabolă a absurdului, devine un Moloch care devorează existenţa şi valoarea.

Într-o scrisoare deschisă din 1955, adresată lui Roland Barthes (care scrisese un articol asupra *Ciumei*), Camus protestează împotriva interpretării pe care criticul o dădea romanului său, şi, îndeosebi, afirmaţiei că *Ciuma* ar pune bazele unei morale antiistorice şi unei politici a solitudinii. Într-adevăr, nimic mai contrar intenţiilor autorului decît o asemenea interpretare. Fără îndoială, *Mitul lui Sisif* poate fi socotit ca o apologie a unei morale antiistorice. Eforturile lui Sisif, atitudinea sa de revoltă reţinută, propuse ca model exemplar de atitudine umană, reprezentau în fond un mesaj etic individualist, anarhic. Autorul *Străinului* descria — cum am văzut — dezarmarea omului în faţa absurdului. Meursault, prins în angrenajele — întrucîtva fatidice — ale crimei sale, ale procesului său, era, parcă, mai neajutorat chiar decît Joseph K., arestatul Tribunalului. Meursault nu luptă, ci rămîne singur. Ciuma atacă însă o colectivitate. „Starea de asediu" se instaurează într-un oraş. Situaţia se schimbă. Sensul social al *Străinului* există desigur (şi Camus îl recunoaşte în *Carnetul* său — alături de un sens metafizic), dar acest sens este mutilat. Societatea e, în *Străinul* ca şi instituţiile-Moloch kafkiene, de partea absurdului. În *Ciuma*, societatea asediată de absurditatea flagelului se apără. Apare astfel acea „echivalenţă profundă

a punctelor de vedere individuale în fața aceluiași absurd" pe care Camus o remarcă în *Carnetele* sale. Tot acolo notase că „evenimentele și cronicile trebuie să dea sensul social al Ciumei" [84]. Acest sens îi apărea cît se poate de limpede. Desigur, el își scrisese cartea pe mai multe registre și voia ca aceasta să fie înțeleasă atît în perspectiva socialului, cît și pe un plan metafizic. „Ciuma are un sens social și un sens metafizic. Ele sînt identice. Aceeași ambiguitate apare și în *Străinul*" [85]. Răspunzîndu-i lui Roland Barthes, el afirmă existența unei semnificații social-istorice a cărții: „Ciuma... are drept conținut evident lupta de rezistență europeană împotriva nazismului" [86]. Aceeași idee apare și în următorul pasaj din *Carnete*: „Vreau să exprim prin mijlocirea ciumei sufocarea de care am suferit cu toții și atmosfera de amenințare și de exil în care am trăit. Vreau, în același timp, să extind această interpretare la noțiunea existenței umane în general. Ciuma va oferi imaginea acelora care în acest război au avut partea reflecției, a tăcerii și a suferinței morale" [87]. Ca atare, cartea cuprinde mesajul unei solidarități umane. La început (*Carnetele* ne stau mărturie) pentru Camus critica socială, în romanul la care lucra, viza doar conflictul dintre o administrație inertă, o entitate abstractă și o putere esențial concretă: ciuma. Conflictul trebuia să producă rezultate grotești și scandaloase. Era, oarecum, o ciocnire între două absurdități, între un Castel imaginar birocratic și un Tribunal sîngeros și implacabil. Dintr-o asemenea perspectivă inițială a rămas ceva în versiunea finală a romanului. Administrația orașului năpăstuit e, de la început, depășită de molima care se insinuează peste tot. Birocrația se dovedește insuficientă, și alte puteri trebuie să intre în luptă cu Ciuma. Cartea își dobîndește semnificația abia prin intervenția acestor alte forțe: acelea ale unei umanități amenințate care se revoltă împotriva absurdului. De aceea, repetăm, *Ciuma* trebuie înțeleasă ca un efort de depășire a absurdului. De altfel, autorul — scriindu-i lui Barthes — se pronunță cît se poate de clar în această privință: „Comparată cu *Străinul*, *Ciuma* marchează, fără nici o discuție posibilă, trecerea de la o atitudine de revoltă solitară la recunoașterea unei comunități ale cărei lupte trebuie împărtășite. Dacă există o evoluție de la *Străinul* la

Ciuma, aceasta s-a făcut în sensul solidarităţii şi a participării" [88].

Regatul ameninţat al omului e apărat printr-o solidarizare a eforturilor umane. Dar această solidaritate, aşa cum apare ea în *Ciuma,* nu este lipsită de ambiguităţi care-şi au originea într-o antinomie structurală. E vorba de acea antinomie a *solitarului* şi *solidarului,* care va deveni marea temă a nuvelelor din volumul *L'Exil et le Royaume (Exilul şi Imperiul).* Atunci cînd protesta împotriva alegaţiunii lui Roland Barthes, după care *Ciuma* ar întemeia o etică şi o politică a solitudinii, Camus era sincer şi apărarea sa, îndreptăţită. Dar nu mai puţin justificată e, dacă nu o afirmaţie peremptorie (ca aceea a lui Barthes), cel puţin observarea înclinaţiei lui Camus spre rezolvările, în ultimă instanţă, pe planul *solitudinii,* a conflictelor ce angajează *solidaritatea.* Vom trece în revistă, pe rînd, diferitele atitudini pe care protagoniştii *Ciumei* le-au luat în faţa molimei. Ele desemnează diversele modalităţi prin care se manifesta revolta — în multe sensuri — a exilaţilor în absurd, împotriva puterii care îi oprima.

Antinomia solitudinii şi solidarităţii constituie fundalul acestei revolte. Pe de o parte, cronicarul *Ciumei* observă că, după ce flagelul s-a declanşat, nu mai existau destine individuale, ci numai o istorie colectivă care era ciuma. Sentimentele — ceea ce e mai personal în personalitatea umană — deveniseră, prin uniformizarea reacţiilor faţă de pericolul comun, uniforme. Toţi cetăţenii oraşului împărtăşeau aceleaşi sentimente, între care cele mai intense erau acelea pe care le provoca separaţia şi exilul. Destin colectiv, dar care îi silea pe asediaţi să se retragă fiecare în singurătatea sa. Exilul tuturor condamnă pe fiecare la exilul singurătăţii alimentate de teamă. Legături, asociaţii tradiţionale, convenţii sînt rupte, dispar. Cetăţenii oraşului sînt ameninţaţi în bloc, dar ameninţarea le destramă unitatea, izolîndu-l pe fiecare în suferinţa sa celulară. Marea suferinţă pe care Camus o trăise în timpul războiului şi asupra căreia insista neîncetat e aceea a separaţiei. Reflectînd la epoca Ciumei (de fapt a războiului), Camus nota în carnetul său că, ceea ce i se pare mai caracteristic pentru acea epocă e separaţia. Pentru unii, aceasta însemna o radicalizare a neputinţei de a comunica.

Oamenii nu pot împărtăși cu adevărat o durere, pe care n-o simt în ființa lor. Max Scheler demonstrase, în *Wesen und Formen der Sympathie,* ceea ce experiența umană constatase demult: între o trăire și participarea din afară la acea trăire există un hiat ontologic. Nu însă și un hiat etic. Actul etic este tocmai o încercare de a trece peste barierele care separă trăirile, de a participa la suferințele altuia, ca la propria suferință. Doctorul Rieux — cronicarul prezumtiv — constatînd prăpastia care despărțea orașul de restul lumii, ca și — în sînul orașului — oamenii unii de alții, găsește o singură cale de a triumfa asupra separației, aceea de *a iubi și a muri împreună.* Și totuși, doctorul Rieux e acuzat de a vorbi limbajul rațiunii, de a trăi în abstracție. Cel care-l acuză, jurnalistul Rambert, trăiește într-adevăr, din plin, suferința separației. Venit de la Paris unde-și lăsase iubita, el rămîne închis în oraș. Tentativele sale de evadare dau greș. Rambert nu este un om al ideii abstracte, nici al rațiunii, el nu vrea să aplice o ideologie. E omul pasiunii, al unei pasiuni concrete, pentru o ființă umană. Ceea ce-l interesează e să trăiască și să moară „din ceea ce iubește". Va trebui o adevărată educație sentimentală, de un tip nou, pentru ca acest individualist al pasiunii să devină sensibil la suferința colectivă și să înțeleagă că Ciuma nu e doar o teribilă piedică în calea suferinței sale, că e „o istorie care ne privește pe toți". Doctorului Rieux îi era mult mai ușor să recunoască acest lucru. Format prin exercițiul funcției sale pentru o mai atentă — dacă nu mai sensibilă — participare la suferința semenilor săi, pentru care păstrase un gust oarecare în mijlocul oboselii care crescuse cu timpul în el, doctorul era cel mai pregătit — din punct de vedere etic — să înfrunte absurdul. Era decis să refuze orice nedreptate și orice concesie. Etică bazată tot pe o *rezistență* activă. Camus — lipsit de o credință într-un absolut — nu poate preconiza o etică militantă, virtuți care să *propage* binele, ci numai acele virtuți care se *opun* răului. Etică șubredă pînă la un anumit punct. Ciuma îl surprinde nepregătit pe doctorul Rieux. La fel, pe toți concetățenii săi. Marea sa (și marea lor) eroare era de a nu crede în posibilitatea imposibilului, în invazia iraționalului. Regatul umanistului încrezător într-o anumită ordine

umană se dovedeşte însă ameninţat, subminat de forţe subiacente. Acesta e rolul simbolic al şobolanilor care ies să moară în văzul tuturor, înainte de declanşarea flagelului, anunţîndu-l, dar fără ca cineva să înţeleagă semnificaţia acestui semn. Primejdia e ireală pentru Rieux şi pentru cei de o seamă cu el, cu toate cunoştinţele lor istorice şi, în acest caz, medicale. Invazia absurdului nu poate fi prevăzută de o raţiune care nu concepe iraţionalul. De aici prima constatare pe care o face doctorul cronicar: viciul cel mai primejdios este ignoranţa, răul provine din necunoaştere, dintr-o deficienţă epistemologică. O etică a clarviziunii se impune. Spunem etică, pentru că în faţa absurdului înţelegerea nu e doar o facultate cunoscătoare, ci o virtute etică. Rieux va declara prietenului său Tarrou că ceea ce îl împinge la acţiune este o anumită morală a „înţelegerii".

Înţelegerea presupune însă o acomodare cu ceea ce trebuie înţeles. Am văzut că absurdul are un caracter abstract. Rieux înţelege că, pentru a lupta cu abstracţia, trebuie să-i semeni. Într-un sens, lupta cu Absurdul presupune o recunoaştere a lui şi o adaptare la el. Etica lui Rieux nu este, în acest punct, prea departe de aceea a lui Sisif. Eroul mitic se acomodase cu condamnarea sa şi fără să o admită, se revoltase împotriva ei, suferind-o. Certitudinea sa e însăşi munca ce îi e impusă. Într-un moment de slăbiciune, Rieux aude, deschizînd geamul, sunetele scrîşnite ale unui ferăstrău mecanic dintr-un atelier alăturat. În plin flagel, zgomotul acesta îl linişteşte. „Esenţialul e să-ţi faci bine meseria" [89] — îşi spune el. Esenţialul e, în fond, să nu cedezi, să continui. Etica lui Rieux — Sisif e aceea a *perseverării*. Nu este vorba doar de perseverarea într-o activitate pozitivă. Sînt acţiuni neutre, derivînd dintr-o psihologie maniacală, care prin faptul repetării lor continue, în timpul flagelului, pot deveni într-un sens salvatoare. Camus are (ca şi în *Străinul*) o colecţie de figuri axate pe automatismele unei manii, excentrici puternic axaţi pe o deformaţie centrală: micul bătrîn care iese la ore fixe în balcon pentru a scuipa pisicile adunate în curte, bătrînul astmatic care nu-şi părăseşte patul şi-şi petrece timpul măsurîndu-l, trecînd boabe de fasole dintr-un vas într-altul, sau funcţionarul de primărie, Grand, care în orele de seară

își cizelează la infinit fraza, unica frază de început a unei opere literare. Toate aceste ocupații ale unor maniaci ca și cele similare acestora, pe care le desfășoară oamenii, sînt, fără îndoială, absurde. Dar tocmai perseverarea în absurd se dovedește eficientă în lupta pentru supraviețuirea în absurd. De altfel, orice activitate întreprinsă într-o asemenea situație dobîndește un caracter absurd. Chiar și activitățile cele mai salutare. Semnificațiile se pierd, valorile sînt tulburate de prezența unui nonsens generalizat. Eroismul însuși pare să-și piardă sensul. De aceea, cronicarul cărții preferă să-l propună ca erou exemplar al absurdului pe Grand, funcționarul obscur, neînsemnat, care nu are în ceea ce-l privește decît „oarecare bunătate a inimii și un ideal aparent ridicol" [90]. Acest „erou" unește în persoana sa *etica solidarității,* a comunicării cu alții, prin „bunătatea inimii", și *etica perseverării,* fie și într-un ideal absurd.

Toți cei surprinși de ciumă simt nevoia unei călduri umane. Separați, exilați, ei încearcă să stabilească noi legături sub imperiul situației nou-create. Desigur, puțini ajung la conștiința acelei echivalențe a punctelor de vedere individuale în fața absurdului pe care scriitorul, în însemnările sale, o preconiza ca singura soluție etică în fața catastrofei colective. Unul dintre aceștia este doctorul Rieux el însuși. Altul — structural diferit de acesta — este Tarrou. Cel care va deveni inițiatorul și organizatorul formațiilor sanitare voluntare, a pornit nu de la experiența medicală a luptei cu moartea, ci de la experiența morții în sine : „...moartea nu înseamnă nimic pentru oamenii ca mine" — notează Tarrou în jurnalul său [91]. Figura sa e învăluită într-un oarecare mister, deși omul e deschis comunicării nezăvorîte în sine, urmărindu-i cu interes pe semenii săi. Lui îi atribuie Camus propria sa oroare pentru orice condamnare la moarte. Aceasta nu e o oroare banală. Ea este semnificativă pentru un om care a văzut moartea și n-a putut să uite imaginea ei. Tarrou îi mărturisește lui Rieux că suferea de ciumă mult înainte de a veni în oraș și de a fi surprins de epidemie. Desigur, este vorba de o maladie în sine, de un *mal du siècle,* care pentru Tarrou ca și pentru Camus rezidă în absurd. Romancierul recunoaște, prin gura personajului său, că a suferit și con-

tinuă să sufere de această boală şi că a voit întotdeauna să se vindece. Conştiinţa de a fi „bolnav" într-o lume în care condamnarea la moarte este semnul cel mai evident al absurdităţii, nu-i dă pace. Tarrou este personajul cel mai camusian al romanului, tocmai prin această conştiinţă a exilului şi maladiei, ca şi prin revolta care dă sens vieţii într-un univers absurd. Spre deosebire de eroul lui Malraux, aventurier intelectual, eroul lui Camus nu gustă aventura, n-are apetitul riscului şi nu e nicidecum înfeudat vreunei ideologii. Experienţa absurdului a făcut într-însul tabula rasa, alungînd iluziile pe care le-ar mai fi putut nutri, privitor la sensul justificator al vreunui act uman. Faţă de profesorul de filosofie — personajul-tip al lui Sartre — eroul lui Camus are în plus o dezabuzare dar şi o spontană dăruire de sine. Nu-l interesează atît libertatea sa — în care nu crede — cît suferinţa *altora*. În această privinţă, el e mai apropiat de unele personaje dostoievskiene. Lucid ca şi Ivan Karamazov, el e gata de dăruire ca şi Alioşa.

După Tarrou, toţi oamenii secretă ciuma. Acesta e un alt mod de a exprima ideea lui Camus, după care omul secretă în mod normal absurdul. Tarrou-Camus continuă astfel o tradiţie creştină : aceea a janseniştilor şi, înaintea lor, aceea a lui Augustin, după care natura omului căzut în păcat e „bolnavă", omul fiind o sursă de infecţie. Puritatea sănătăţii, recuperarea integrităţii e însă posibilă. Spre deosebire de Augustin şi jansenişti, ca şi de nihiliştii veacului, Tarrou crede că voinţa omului, menţinută într-o tensiune continuă, poate să se opună răului. E prea conştient însă de limitele acestei voinţe. Supusă epuizărilor, ea e condamnată la moarte. Căci dacă moartea este sursa marii absurdităţi care trebuie să trezească revolta, ea este, în acelaşi timp, eliberatoare de tensiune. Într-o lume de flageluri şi victime, în care a supravieţui înseamnă a ucide, Tarrou vrea să rămînă de partea victimelor. Aici se inserează în mesajul pe care, prin intermediul lui Tarrou, îl aduce autorul *Ciumei*, acea tendinţă antiistoristă, acea etică individualistă pe care o remarcă Roland Barthes. Într-adevăr, Tarrou a renunţat la lume, la o istorie în care nu vede decît crimă şi justificarea crimei, s-a condamnat la un „exil definitiv", la singurătatea celui care

acceptă să fie victimă a istoriei pe care o lasă în seama altora. Conştiinţa de a participa la o lume „criminală" e atît de înrădăcinată în acest ins dezamăgit, lipsit de mizantropie, încît el nu se poate considera pe sine însuşi decît un „ucigaş nevinovat". Dar — paradox al gîndirii acestui om care a asumat antinomiile secolului — ucigaşul nevinovat, însinguratul a hotărît să se dea de partea victimelor, dintre care preferă să facă parte. Numai astfel acest om, cu o conştiinţă sfîşiată, crede că va putea atinge pacea. De fapt, această rezistenţă la un rău la care involuntar participă, ca şi aspiraţia spre pace, sînt caracteristice pentru o etică stoică. Ceea ce-l deosebeşte însă în mod esenţial pe Tarrou de stoici este nuanţa creştină a moralei sale. Calea spre pace este, pentru el, aceea a „simpatiei", a unei simpatii care pentru acest om trecut prin nihilism, cunoscîndu-l (ca şi autorul) pe Nietzsche, este vechea virtute a caritătii, laicizată. Tarrou e atît de aproape de o poziţie creştină, încît într-o clipă de rară şi totală sinceritate îşi mărturiseşte suprema preocupare, aceea „de a şti cum se devine sfînt" [92]. Această surprinzătoare şi mult comentată declaraţie a lui Tarrou trebuie analizată mai de aproape pentru a înţelege nu atît raporturile lui Camus cu creştinismul, cît semnificaţia pe care o are această „voinţă de sfinţenie", ca opoziţie în faţa absurdului.

Tarrou nu crede în Dumnezeu. El nu este — ca atîtea personaje ale lui Dostoievski — un chinuit de Dumnezeu. Totuşi, el afirmă că singura problemă concretă pe care o cunoaşte este: cum se poate deveni sfînt fără Dumnezeu. Conceptul acesta de sfinţenie trebuie înţeles în lumina unor însemnări ale lui Tarrou. În legătură cu bătrînul astmatic, retras în patul său, care măsoară scurgerea timpului mutînd boabe de fasole (operaţie absurdă pentru bunul-simţ comun), Tarrou se întreabă: „Este el oare un sfînt?" Apoi, îşi dă sieşi un răspuns: „Da, dacă sfinţenia este un ansamblu de obişnuinţe" [93]. Sfinţenia este, aşadar, pentru eroul lui Camus, un *habitus* (ca să folosim un termen al scolasticii). Idee nu întru totul diferită de aceea creştină privitoare la asceza necesară într-o *via purgativa* — pentru purificarea interioară a omului. Dar respingînd orice recunoaştere a vreunei divinităţi transcendente, Tarrou se constituie pe sine ca om-

numai-om, refuzînd harul. Umanismul său, întemeiat pe efort, exerciţiu metodic, renunţare şi simpatie, este un fel de morală creştină laicizată. Nici o cedare în faţa iraţionalului, nici o simpatie pentru patosul revoltei demoniac-romantice la acest om care alege acţiunea ştiind că orice acţiune este condamnată, în cele din urmă, la un eşec absurd, la moarte (însăşi moartea sa, la *sfîrşitul* epidemiei, este absurdă). De fapt, Tarrou nu poate să iasă cu totul din cercul absurdului şi aceasta pentru motivul pe care doctorul Rieux, după moartea prietenului şi colaboratorului său o notează : Tarrou n-a cunoscut niciodată speranţa. El rămîne bărbatul care, asemenea lui Sisif, se revoltă împotriva absurdului, fără speranţă în victoria finală a cauzei sale. Spuneam că nici o altă figură a *Ciumei* nu desenează de aproape o anumită năzuinţă profundă, secretă, a lui Camus, ca aceea a lui Tarrou. Nu însemna oare scriitorul, în carnetul său, înainte de a-şi fi redactat romanul : „meditez la ceva ce e mai mare decît mine, ceva ce simt dar nu pot defini ; un fel de înaintare anevoioasă spre o sfinţenie a negaţiei — eroism fără Dumnezeu — în fine, către omul pur“ [94]. Înaintare anevoioasă : orice asceză pretinde o ascensiune, un itinerar. Vechile tratate numeau *via purgativa* o asemenea cale a purificării. Sisif începe să întrevadă, dacă nu mîntuirea de sub condamnare — căci n-are speranţă suficientă pentru aceasta — cel puţin un *progres* („Ciuma e un progres“ — afirmă Camus în *Carnete*). Pentru ca să ieşi din absurd, e nevoie de o purificare. Eliberarea din absurd — condiţie originară a omului — e posibilă numai printr-o transcendere etică.

Oricît ar fi de individuală această transcendere, ea presupune „înţelegere“ şi „simpatie“. Tarrou nu mai este o victimă a unui flagel lipsit de sens, nici un martir izolat al unei condiţii absurde. Organizatorul rezistenţei împotriva agresiunii, a iraţionalului, este un erou al solidarităţii umane. De altfel, avînd motivaţii personale diferite, principalii protagonişti ai *Ciumei* — doctorul Rieux, Tarrou, preotul Paneloux, la care se adaugă „virtutea calmă“ a celor mulţi, anonimi, de tipul micului funcţionar Grand, ori elanul voluntar al jurnalistului Rambert — toţi se întîlnesc în această sferă comună a solidarităţii. Toţi înţeleg că omul care suferă

din pricina exilului agravează — separîndu-se, izolîndu-se — exilul. Solidaritatea nu e doar „simpatie", nevoie de căldură umană, ci luptă concertată. Pentru ca să înţelegi acest lucru, trebuie să treci peste egoismul pasiunii solitare. Iubirea lui Rambert îl sfîşie pînă cînd înţelege pasiunea colectivă (adică suferinţa tuturor ca o mai înaltă nevoie a unei salvări în comun) şi intră în rîndurile apărătorilor omului. Pentru ca să aderi la cauza solidarităţii, trebuie de asemenea să renunţi la exclusivismele unei credinţe care încearcă să justifice, în numele voinţei divine, suferinţa omului. Astfel, preotul Paneloux trebuie să asiste la agonia unui copil, victimă nevinovată, pentru ca să-şi dea seama că Ciuma nu este — cum arăta el într-o predică ţinută la începutul molimei — o justă pedeapsă divină pe care omul trebuie să o accepte ca atare pentru păcatele sale. Moartea unui nevinovat e un scandal — de care o înaltă justiţie divină reclamînd o pedeapsă colectivă nu-şi poate da seama. „Voi refuza pînă la moarte — spune doctorul Rieux — să iubesc această creaţie în care copiii sînt torturaţi" [95]. Aceasta era, de altfel, opinia personală a scriitorului, care la sfîrşitul lui 1943, nota în *Carnetele* sale, că ceea ce reproşează el creştinismului e faptul de a fi o doctrină a nedreptăţii. Pe doctor nu-l interesează mîntuirea oamenilor, ci sănătatea lor. Felul în care înclină balanţa între preot şi medic e semnificativă pentru poziţia lui Camus. Doctorul Rieux şi preotul Paneloux sînt oarecum figuri contrastante, reprezentînd conflictul medicinei cu religia, a puterilor relativului împotriva celor ale absolutului. Pentru Camus: „Relativul este cel care triumfă sau mai exact cel care nu pierde" [96]. Conflictul are două feţe. Pe de o parte, e faţa sa reală, acea a conflictului dintre relativ şi absolut — pe de altă parte, e un conflict aparent: doctorul nu duce lupta cu *Cerul,* ci cu *moartea,* iar preotul care invocă la început „îngerul negru al Ciumei", ca o justă pedeapsă, luptă în cele din urmă pentru sănătatea oamenilor împotriva aceluiaşi „înger". Camus nu pare să nege prin cei doi protagonişti ai săi divinitatea, ci (ca şi Ivan Karamazov în romanul lui Dostoievski) trece cu totul de partea omului şi accentuează nedreptatea care i se face acestuia. Pa-

neloux înţelege în cele din urmă că nevinovăţia lezată (în speţă moartea copilului) e o crimă care nu e explicabilă decît prin admiterea iraţionalităţii divine. El nu face pasul eroului lui Dostoievski care refuză Dumnezeirea în numele unei valori morale, pledînd pentru o dreptate pe care o aşază deasupra divinităţii. El trece însă, de fapt, de partea omului, prin acţiune, solidaritate şi sacrificiu de sine.

Intrînd în formaţiunile sanitare şi murind, preotul Paneloux îi dă, parţial, dreptate lui Rieux. El nu putea să admită, desigur, absurditatea existenţei şi lumii, căci credea într-o providenţă dar recunoştea supraraţionalitatea acesteia, şi deci nevoia imperioasă a unei *acomodări* umane cu această putere transcendentă care pare să nege umanul. Lecţia dificilă pe care iezuitul o descifrează — cu puţin înainte de a muri — din dezastrul ciumei, este aceea a unei „iubiri dificile", a unei lepădări totale de sine-însuşi. Moartea inocenţilor, a copiilor nu poate fi înţeleasă, ea poate fi doar „voită" printr-un fel de *credo quia absurdum*. Trebuie să apropiem această experienţă a morţii unui inocent, capitală pentru „convertirea" iezuitului Paneloux la o credinţă — în acelaşi timp umanistă şi ancorată într-o transcendenţă absolut inexplicabilă — de teza lui Ivan Karamazov. După acest personaj al lui Dostoievski, dacă suferinţa copiilor slujeşte la împlinirea sumei durerilor necesare pentru atingerea adevărului, trebuie să afirmăm, din capul locului, că adevărul nu merită un asemenea preţ. Camus a ascultat lecţia lui Ivan Karamazov. Lecţie uman-prea-umană. În credinţa sa, preotul Paneloux se întîlneşte cu stoicismul lui Tarrou, cel care se vrea pe sine un sfînt laic. De altfel, moartea amîndurora la *„datorie"* (datorie pe care fiecare o interpretează în felul său) îi uneşte. Ateu, Camus găseşte un substitut cultic într-o religie a despuierii. Lepădarea de sine implicînd o asceză nu constituia însă, pentru el, o mortificare a simţurilor, nu-şi avea deci rădăcinile într-o atitudine pesimistă, într-o condamnare a vieţii. Dimpotrivă. El caută despuierea în profitul unei mai înalte vieţi. Atunci cînd (în 1936) face o călătorie în Europa Centrală şi Italia, el notează în *Carnetele* sale după vizitarea unei mănăstiri : „A fi gol are întotdeauna un sens de libertate fizică ; ah, m-aş converti bucuros la acest acord al inimii

şi al florilor, la această înţelegere iubitoare între pămînt şi omul eliberat de uman, dacă aceasta n-ar fi, deja, religia mea" [97]. *Omul eliberat de uman* — s-ar părea că în aceste cuvinte răzbate un ecou nietzscheean. Dar uman-prea-umanul nu se cere depăşit spre o condiţie a supraomului. Omul trebuie să se lepede de sine pentru a elibera nu voinţa de putere, ci o voinţă de simpatie, de împărtăşire şi comunicare cu lumea întreagă. Nicăieri mesajul lui Camus nu se apropie mai mult de acela evanghelic, decît în pasul pe care meditaţia sa îl face spre revalorificarea caritaţii şi fidelităţii. Încă o dată : nu este vorba de o caritate ori o fidelitate ancorată într-un supranatural. Imanenţa este tărîmul pe care Camus îşi caută soluţiile etice. „A regenera cel mai arzător şi mai perisabil dintre sentimentele umane..." [98] Dar se grăbeşte să adauge că iubirea „cel mai uman dintre sentimente" este „în afara eternului". Critica la care Nietzsche a supus virtutea şi în mod esenţial, caritatea, n-a influenţat, aşadar, gîndirea lui Camus. Profetul mediteranean — din stirpea laicizată, desigur, a unui Augustin — limitează şi exaltă, deopotrivă, umanul. Omul său nu se realizează decît într-o iubire, deoarece numai această trăire îi oferă, ca într-o oglindă puternic luminată, imaginea condiţiei sale. Condiţie „fără viitor". Gînditorul absurdului nu poate renunţa la sublinierea eşecului oricărui efort dar, în acelaşi timp, susţine acele acte umane prin care se consemnează un eşec al eşecului. Iubirea *limitează*, căci ne descoperă perisabilitatea noastră, condamnarea noastră la moarte, şi *exaltă*, căci ne revelează apetitul eternităţii. Ambiguitate a iubirii, şi absurditate a fidelităţii : temporalul încearcă să se învingă prin intemporal. Iubirea este singurul antidot al absurdului tocmai pentru că are în sîmburele ei o absurditate funciară. Ca şi Absurdul „în formula căruia intră *ceea ce durează* şi *ceea ce nu durează*" [99], apetitul eternităţii şi condiţia finită a firii (căci noi facem parte „din lumea care nu durează", dorind în acelaşi timp eternitatea care e imposibil de atins), iubirea cuprinde o experienţă a limitării şi alta a exaltării, ambivalenţa anxietăţii şi extazul. Încercînd să regenereze printr-o etică a iubirii o lume condamnată la absurd, Camus viza o restaurare a sensului, a valorilor şi a trăirilor esenţiale. Ceea ce ne uneşte

prin „simpatie", prin „înţelegere" elimină nonsensul. Iubirea redă sensul lumii, conferă tuturor celor ce sînt valoarea lor. Printr-o etică a iubirii, ne reintegrăm într-o lume în care esenţialul este opus absurdului. Iubirea alcătuieşte forţa motrice a unui nou umanism. Doctorul Rieux nu iubeşte lumea, nici oamenii, dar refuză nedreptatea ; Tarrou poate să înţeleagă totul — şi să sufere din pricina aceasta — dar nu poate „judeca" pe nimeni, căci judecata e în mod necesar o condamnare. Nu s-a făcut, cred, niciodată o apropiere între suferinţa comună a celor închişi în *Muntele magic* al lui Thomas Mann, şi aceea a locuitorilor oraşului ciumat. Pasiune de o parte şi de alta, în dublul sens al pătimirii şi patimii. Desigur, oriunde s-ar muri, fiecare moare singur. Dar dacă la Thomas Mann această agonie însingurată (deşi într-o comunitate de condamnaţi) păstrează pînă la capăt pateticul individualismului ireductibil, la Camus — în urma acelei echivalări a punctelor de vedere individuale în faţa absurdului — există o solidaritate în formare a celor care, fiind victime, se revoltă împotriva forţei agresoare. Scriitorul care afirmă cu toată sinceritatea că nu se simte bine decît printre muncitori, care a cunoscut comunitatea mizeriei, a cărui educaţie sentimentală s-a desăvîrşit în lumea săracilor ca şi a celor oprimaţi, avea, într-adevăr, dreptul să vorbească despre o datorie comună. Într-o lume care părea să interzică printr-o falsă pudoare umanitarismul sentimental şi încrederea în om, el afirmă că abia în mijlocul calamităţilor se poate descoperi că în oameni există mai multe lucruri de admirat decît de dispreţuit.

Ultimul cuvînt al lui Camus în etapa *Ciumei* nu putea fi acela al unui umanism optimist. Prea multe erau victimele irecuperabile ale flagelului, ca pacea şi fericirea redobîndită în cele din urmă să nu pară prea scump răscumpărate. De altfel, pentru cei mai exigenţi, victoria asupra ciumei nu adusese o eliberare. Tarrou murise. El care „vizase deasupra omului, către ceva ce nici nu putuse imagina" [100], nu primise nici un răspuns la întrebările sale. Moartea nu înseamnă redobîndirea păcii adevărate pentru cel care moare, de vreme ce ea nu-i mai poate servi la nimic. Moartea îşi păstrează caracterul absurd. Şi, în retragerea ei aparentă, la ridicarea

stării generale de asediu împotriva regatului uman amenințat, nu se poate descifra decît o suspendare temporară a ostilităților, un armistițiu. Tot așa după cum un fals umanism nu vrea să creadă în posibilitatea radical-antiumanului, presupunînd că flagelurile, de pildă, nu pot să reapară, aceiași pseudo-umaniști ai fericirii sînt gata să acorde credit total restaurării. Omul care se lasă surprins e dispus să uite îndată ce primejdia trece. Dar, antropologic, vulnerabilitatea ține de condiția umană. Omul e prin excelență ființă amenințată. Sfîrșitul *Ciumei* este grăitor. Orașul eliberat se deschide, trăiește clipe de euforie. Toți *uită* căci *vor* să uite. Umanismul utopic e voința de uitare. Rari sînt cei care uită mai greu și păstrează într-înșii conștiința pericolului mereu posibil. Unul dintre aceștia e cronicarul însuși, doctorul Rieux, purtătorul de cuvînt al scriitorului. El care a împărtășit toate anxietățile concetățenilor săi, care a participat — cît era omenește posibil — la toate peripețiile prin care a trecut cetatea încercuită, nu poate împărtăși cu totul degajat beția generală a uitării. „Căci el știe ceea ce această mulțime nebună de bucurie ignora, și ceea ce se poate citi în cărți, că bacilul ciumei nu moare, nici nu dispare niciodată, că poate să rămînă zeci de ani amorțit în mobile și rufărie, că așteaptă cu răbdare prin camere, pivnițe, lăzi, batiste și hîrțoage, și că, probabil, va veni o zi în care, spre nefericirea și învățătura oamenilor, ciuma își va trezi șobolanii și-i va trimite să moară în vreo cetate fericită“ [101].

Așadar — după Camus — nici o victorie asupra absurdului nu durează. *Ciuma* nu reprezintă un triumf *final* al umanului. În regatul său, omul este și rămîne de-a pururi *ființă amenințată*. Progresul pe care scriitorul îl întrevede în evoluția propriei sale gîndiri, de la o recunoaștere a unei supremații absolute a absurdului care domină raporturile omului cu lumea (etapa : *Mitul lui Sisif, Străinul, Caligula, Neînțelegerea*) spre o contestare conștientă a acestei supremații (*Ciuma*), acel progres pe care l-a făcut el însuși, ajutat de experiența războiului, a rezistenței, a luptelor de după război, a campaniei împotriva pedepsei cu moartea etc., nu rămîne un cîștig sigur, o platformă pentru un umanism al certitudinilor ultime. Omul este o ființă într-o lume a temporalului

ameninţat de sfîrşitul în timp. „Toate cîte nu durează şi *numai* cele ce nu durează alcătuiesc partea noastră“ [102]. Tarrou-Camus ştia prea bine aceasta, el care spunea că „victoriile noastre vor fi întotdeauna provizorii“ [103]. Paradoxal, tocmai de aici, din acest provizorat al oricărui triumf, şi dintr-un fel de neînvăţare a lecţiei din partea unei omeniri prea dispusă să uite, se poate desprinde un fel de pedagogie a *Ciumei*. În *Carnetele* sale, Camus nota : „Ciuma demonstrează că absurdul *nu învaţă nimic*. Acesta e progresul definitiv“ [104]. Text foarte important pentru înţelegerea evoluţiei gîndirii sale. Descriind, în *Mitul lui Sisif*, o sensibilitate absurdă pe care o deslueşea într-o simptomatologie a timpului său, el propunea *perseverarea* sfidătoare *în* absurd drept o soluţie de viaţă. Absurdul împlinea funcţii moral educative. Or, experienţa absurdităţii impuse (în fond, experienţa sisifică şi cea a „ciumaţilor“ sau, pe alt plan, a gînganiei, a arestatului kafkian) îl conduce pe Camus la o mai largă comprehensiune etică. El care respinge (în *Mitul lui Sisif*) tentativele de depăşire a absurdului printr-o filosofie „consolatoare“, caută, de fapt, o asemenea filosofie şi o găseşte, deocamdată, într-o etică a *rezistenţei* la absurd. La absurdul care „nu învaţă nimic“, care nu are pentru educaţia spirituală a omului nici unul din rolurile unei pedagogii a diavolului, a unei mefistofelice mutaţii prin negativ la o acţiune pozitivă. Şi, printr-o răsturnare dialectică, această nonpedagogie a absurdului indică *sensul* în care trebuie căutat un etos pozitiv, unica ieşire posibilă din absurd. Acest etos nu e, firesc, expus în precepte, nu e constituit într-o etică a comandamentelor care ar presupune existenţa unei autorităţi absolute de la care să emane legea. E mai degrabă o morală provizorie în sensul cartezian al cuvîntului. Întrebarea pe care şi-a pus-o Camus era : cum trebuie să te porţi, dat fiind că nu crezi în Dumnezeu ori în principii absolute şi nici în posibilitatea raţiunii de a ordona o lume iraţională ? Cu alte cuvinte : cum e cu putinţă să exişti în absurd ? Răspunsul, în *Ciuma*, e adecvat la absurdul „natural“, „cosmic“ : te poţi opune prin solidaritate umană, într-o acţiune cinstită. În *Starea de asediu* unde absurdul (deşi înveşmîntat tot în straiele „ciumei“) e mult mai uman-istoric, răspunsul e în-

trucîtva altul. Solidaritatea umană porneşte aici de la un act de ruptură cu frica în faţa absurdului. Această frică, asemănătoare structural cu anxietatea kierkegaardeană, duce la căderea în robia absurdului (= căderea în „păcat" la gînditorul danez). Teroarea pe care o instaurează ciuma (recte, despotismul politic amintind nazismul) în cetate, se exercită printr-un asentiment al terorizaţilor. Tiranul şi victima sînt ataşaţi printr-o legătură a fricii, executatul colaborează cu executantul prin supunerea sa la teroare. E suficientă însă o singură eliberare de sub imperiul fricii, pentru ca atmosfera de coşmar a „stării de asediu" pe care o instaurează un regim absurd să înceteze. Diego, eroul piesei lui Camus, descoperă această breşă în sistemul teroarei. Mecanismul Ciumei n-are putere asupra celor care se revoltă împotriva ei, învingînd în ei înşişi propria lor teamă. „Noi luptăm — scria Camus în prima scrisoare din timpul războiului către un prieten german — pentru această morală care separă sacrificiul de mistică, energia de violenţă, forţa de cruzime, pentru această nuanţă şi mai slabă care separă falsitatea de adevăr, şi omul în care sperăm de zeii laşi pe care îi veneraţi" [105]. Germenul din care se naşte această forţă opusă anxietăţii este acelaşi ca şi cel care generează etosul solidarităţii active : iubirea. Iubirea este unificatoare şi eliberatoare. Legătura cu lumea în care trăim elimină sentimentul exilului, legătura cu semenii noştri elimină sentimentul fricii însinguratului într-o cetate ameninţată. „Ceea ce luminează lumea şi o face suportabilă — notează Camus în *Carnete* — este sentimentul legăturilor pe care le avem cu ea şi în special al legăturilor care ne unesc cu fiinţele" [106]. Victoria, iubita lui Diego, înţelege înaintea acestuia că tirania absurdă care face imposibilă iubirea nu poate fi înfrîntă decît prin exerciţiul disperat al unei iubiri, virtute a celor tari. Lui Diego care mărturiseşte : „te-aş iubi dacă nu m-aş teme", ea îi răspunde : „cît de puţin te-ai teme dacă m-ai iubi" [107].

În cele din urmă, iubirea — cea mai absurd-patetică trăire umană — devine antidotul absurdului devorator. Această iubire este însă ea însăşi o pasiune mortală. Ea îşi are sursa — cum am văzut — în limitele şi exaltările umanităţii. De aceea, iubirea nu mai e de fapt acea *caritas* a

moralei creştine, ci împrumută, în mod firesc, dată fiind condiţia sisifică a omului, culorile revoltei. Pentru Camus, în cele din urmă, iubirea e una cu revolta. Căci revolta urma să fie, pentru scriitorul ajuns la maturitatea talentului său, antidotul eliberator din condiţia omului ameninţat de absurd.

4. *Omul revoltat*

Prima carte publicată de Albert Camus purta titlul, foarte semnificativ pentru el, *L'Envers et l'Endroit (Faţă şi revers)*. Imaginea mamei, femeie tăcută, amărăciunea sărăciei, iubirea însinguratului, lumina căzînd pe măslini în Italia, toate acestea — exprimate însă cu oarecare stîngăcie — alcătuiesc fondul iniţial al unei sensibilităţi, preambulul timid, dar plin de fervoare, al unei opere. Mult mai tîrziu, republicînd această lucrare, scriitorul va mărturisi în prefaţă că nu ştie mai multe despre viaţă decît spusese, cu neîndemînarea tinereţii, în *Faţă şi revers*. „Viaţa era grea pentru mine, şi eram aproape întotdeauna profund fericit" [108] — îi scrie el prietenului său René Char, la 30 octombrie 1953, amintindu-şi anii tinereţii. Revers şi efigie, suferinţă şi fericire concomitentă. Mai tîrziu, lăsîndu-l pe Sisif la poalele muntelui pe care trebuie să-l urce din nou, ispăşindu-şi condamnarea, Camus ne invită să vedem în sumbrul erou pe cel care, în ciuda damnării, găseşte că toate cîte sînt, sînt bune. Ascensiunea spre culmi, oricît de penibilă, e suficientă pentru a umple o existenţă : „Trebuie să ni-l închipuim pe Sisif fericit". Pînă la sfîrşitul vieţii sale, autorul mitului, Camus, n-a încetat să trăiască această dublă experienţă : a unei condamnări arbitrare şi a depăşirii ei voite. „În punctul cel mai întunecat al nihilismului nostru — va spune el — am căutat raţiunile de a depăşi nihilismul" [109].

Care a fost acel punct ? Nu credem că se poate găsi un fel de nadir al creaţiei lui Camus. La Stockholm, laureatul premiului Nobel, făcîndu-şi un scurt bilanţ al vieţii, va vorbi despre un plan precis în baza căruia şi-a construit opera : un plan axat pe determinarea iniţială, bine concertată, de a exprima negaţia. Desigur, el trăise din plin nihilismul epocii,

îndeosebi în anii războiului, și își consemnase experiența și meditațiile în ceea ce putem numi tetralogia absurdului. Dar — cum am văzut urmărind itinerariul său, împlinirea unei vocații a absurdului — Camus era incapabil să trăiască în negația absolută. El năzuia, încă într-o primă etapă a creației sale — cum va afirma mai tîrziu în același discurs din Suedia — spre *pozitiv*. El a încercat să exprime acest pozitiv sub o triplă formă : romanescă în *Ciuma*, dramatică în *Starea de asediu* și *Cei drepți*, ideologică în *Omul revoltat*. O asemenea evoluție de la negație la afirmare nu putea fi însă (și nici n-a fost în realitate) atît de lucid programată. E mult mai aproape de realitate presupunerea unei compenetrări a tendințelor în cazul Camus. O simultaneitate a propensiunilor spre absurd și împotriva absurdului apare în creația sa. Un scurt examen de conștiință, pe care și-l face o dată (publicat sub titlul *L'Enigme* — *Enigma* — în volumul *L'Été* — *Vara* —), e semnificativ în această privință.

Soarele e pentru Camus un revelator. Unde e absurditatea lumii, se întreabă el ? „Cum am putut paria pe nonsens cu atît de mult soare în memorie ? ...*Le soleil justement m'y aidait...*“ [110] își dă sieși răspunsul, destul de enigmatic. Să ne amintim însă că aproape în toate textele capitale ale scriitorului, născut la Alger, soarele joacă un rol central. Meursault se trezește pălmuit de un soare implacabil care îl urmărește pe plajă ca o ploaie orbitoare. Același soare din ziua înmormîntării mamei sale îl obligă să facă pasul fatal spre arabul pe care-l ucide — deși : „Știam că e stupid, că nu mă voi descotorosi de soare făcînd un singur pas“ [111]. Soarele joacă rolul unui *fatum*, prezență numinoasă, cînd binefăcătoare, cînd răufăcătoare. Eroina *Neînțelegerii* e obsedată de soarele pentru dobîndirea căruia ucide. Există, deci, o legătură directă între dubla propensiune camusiană — absurd și contraabsurd — și prezența centrală a unui *mit solar*. Amintindu-și pariul lui Pascal, el se întreba cum de a putut paria pe absurditate, avînd atît de mult soare într-însul. Dar însăși ambiguitatea mitului solar determină (ca un fenomen originar al creației lui) dedublarea spiritului său. Într-adevăr, se poate spune că cele două mituri fami-

liare ale lui Camus, mitul absurdului şi mitul revoltei, derivă dintr-un *arhè* mitic comun, dintr-o experienţă originară.

Am remarcat adeseori, urmărind vocaţia lui Camus, coprezenţa absurdului şi revoltei în opera sa. Profetul absurdului — cum a fost numit uneori — nu era un resemnat al absurdităţii. Biografii săi au remarcat complexul revoltei din care au pornit actele sale: refuzul conformismelor, al „încutierii" existenţiale, revolta activă împotriva nedreptăţilor politico-sociale sau juridice (cazul Hodent, cazul şeicului el Okby, problema muncitorilor nord-africani în Franţa, situaţia din Kabylia, lupta împotriva unor decrete-legi, a condamnării la moarte, a cenzurii, a îmburghezirii post-belice etc. [112]). Pe plan ideologic, revolta este singura forţă capabilă să se opună absurdului, şi aceasta tocmai pentru că îi este congeneră. Nu afirma Camus în *Mitul lui Sisif* că absurdul este o revoltă a trupului? Dar însăşi analiza absurdului, pe care o întreprinde în această carte, trebuia să însemne un refuz al absurdului. Omul sisific luptă şi-şi dă seama, în faţa multiplelor încercări de evaziune din absurd (cum sînt filosofiile existenţiale) că una din singurele poziţii filosofice coerente este revolta, aceasta avînd semnificaţia unei „confruntări permanente a omului cu propria sa absurditate" [113]. Abolirea revoltei conştiente înseamnă o eludare a problemei, înseamnă o sinucidere sau un salt într-o transcendenţă, într-o credinţă consolatoare, soluţii inadmisibile pentru omul absurd. De fapt, Camus identifică omul absurd cu omul revoltat, recunoaşterea absurdului şi refuzul său. În acest sens, analiza din *Mitul lui Sisif*, ca şi aceea din *Străinul*, constituia — după cum mărturisea însuşi scriitorul într-o scrisoare către Pierre Bonnel — doar o „prefaţă", un „punct zero". *Omul revoltat*, opera sa de mai tîrziu, va porni de la această „prefaţă", dar autorul ei îşi va propune nu numai o continuare a unui raţionament („raţionamentul absurd" din *Mit*) ci o depăşire a sa. Un asemenea „progres" faţă de acel „punct zero" urma — cum citim într-o însemnare din *Carnete* — să-l realizeze şi *Ciuma*.

O dublă intenţionalitate, epistemologică (a duce mai departe raţionamentul absurd) şi etică (a căuta o ieşire din

impasul absurd), precizează, dintru început, sensul *Omului revoltat*. Sisif răspundea la o condamnare sfidînd-o. Inițiativa nu-i aparținea lui, ci celui care-l ținea sub condamnare. Sinuciderea nu era pentru el o soluție, căci ar fi însemnat o acceptare. Dar rezistența îi era încă pasivă. Desigur, ea era, deja, o revoltă care dădea preț vieții sale. Dar constituită exclusiv din efortul de a menține o conștiință lucidă, o voință de opoziție, ea nu era încă o revoltă activă. Absurdul, care neagă valorile, nu permite mai mult decît o atitudine pasivă. Efort solitar, menținut într-o tensiune extremă, revolta în absurd se epuizează pentru a depune mărturie despre singurul ei adevăr care e *sfidarea*. Experiențele tragice ale acestui secol (război, univers concentraționar etc.) impuneau însă tot mai mult o meditare a problemelor crimei. Dacă Sisif refuza sinuciderea, „omul revoltat" trebuie să decidă asupra legitimității crimei. Rezistența pasivă nu mai e suficientă într-o lume a crimei „logice". Sisif trebuie să părăsească rezistența sfidătoare, pasivă, și să treacă la acțiune. Acțiune, într-o gravă criză umană. Căci reflexiile lui Camus se organizează și în *Omul revoltat* în jurul morții violente. „Acest eseu — spune Camus în introducerea la *Omul revoltat* — își propune să continue, în jurul crimei și a revoltei, o meditație începută în jurul sinuciderii și a noțiunii absurdului" [114].

Analizînd sentimentul absurdului, nu vom putea extrage un corolar privind o atitudine activă. Absurdul nu oferă o regulă de acțiune. În sfera sa, nihilismul axiologic fiind dominant, virtutea e echivalentă cu viciul, și singura atitudine consecventă e o indiferență etică. Din perspectiva absurdului, crima nu apare nici apărată, nici condamnată. Indiferentismul etic duce astfel fie la o renunțare la acțiune, fie la un anumit „diletantism (= estetism) tragic". De aici, pe planul praxisului, soluții ca pragmatismul cel mai îngust, legat de eficiența imediată, sau absoluta gratuitate a acțiunilor. Actul gratuit pe care Gide îl preconiza în *Pivnițele Vaticanului* își are corespondentul în gesturile axiologic neutre *(Wertindifferent*, cum spun axiologii germani) ale eroilor absurdului. Meursault, care ucide într-o clipă de distracție, ca și Caligula, care-și ia o libertate absolută, descind, fără îndo-

ială, din tînărul Lafcadio care aruncă din trenul în mers un individ, cu aceeaşi lipsă de pasiune, cu aceeaşi indiferenţă morală cu care salvează un copil din flăcări. Totuşi, Crima e, pentru Camus, o piatră de încercare. Poziţia pe care o ia o teorie sau o practică în faţa crimei, prin acceptarea sau refuzul acesteia, definesc acea teorie ori acea practică. Or, autorul *Omului revoltat* observă că absurdul ar putea să însemne o acceptare a crimei. Deşi logica absurdului condamnă sinuciderea, ea nu admite o diferenţiere a actelor după valoarea lor şi, prin indiferenţă, pare să legitimeze crima. De altfel, nu se identifică flagelul „ciumei", asasinatele „stării de asediu" cu absurditatea însăşi ? Bineînţeles, pe plan etic, absurdul ca flagel e condamnat, şi cei care se revoltă împotriva lui (un Rieux, un Tarrou, un Diego etc.) se eliberează — chiar dacă nu definitiv — de sub imperiul său. Indiferentismul etic al absurdului e numai aparent. El permite o singură valoare prin care toate celelalte pot să-şi recapete validitatea : valoarea vitală. Pariul absurd pretinde menţinerea cu orice preţ a totalei tensiuni între „interogaţia umană" şi „tăcerea lumii". Dar pentru a spune că o viaţă este absurdă, conştiinţa trebuie să fie vie. Pentru a rezista în negaţie, trebuie să *trăieşti.* Condamnîndu-se sinuciderea, se recunoaşte *ipso facto* valoarea vieţii şi, ca atare, se condamnă orice crimă. Pasul hotărîtor pe care îl face logica absurdului dincolo de stadiul atins în *Mitul lui Sisif* este acela de a refuza orice coerenţă ideii de crimă. Dacă ne amintim rezistenţa activă a comunităţii umane în faţa unei „fatalităţi" a morţii, — cunoscută de Camus în timpul războiului, într-o Europă împilată, descrisă în *Ciuma* — înţelegem importanţa pentru gîndirea absurdă a proscrierii crimei. Această gîndire nu poate accepta crima logică, după cum n-a acceptat sinuciderea. Exemplul absurdităţii care se reduce pe sine *ad absurdum* este, după Camus, apocalipsa hitleristă din 1945, în care crima şi sinuciderea sînt două feţe ale aceleiaşi exaltări demenţiale.

Conceptul crimei logice sau al crimei prin raţionament este opus de autorul *Omului revoltat* crimei pasionale. A ucide în baza unui raţionament abstract, în baza unui silogism este — după Camus — un fenomen tipic al epocii con-

temporane. Fără să procedeze la o analiză a rădăcinilor social-politice ale acestui fenomen, eseistul va încerca să schiţeze o istorie a revoltei moderne. Obiectivul urmărit nu este însă doar consemnarea, descrierea fenomenologică a „nihilismului absolut", ci condamnarea lui, întrucît legitimează atît sinuciderea, cît şi crima logică. De aceea, omul care a cunoscut „punctul cel mai întunecat al nihilismului" care a încercat să întemeieze filosofia, în *Mitul lui Sisif*, pe una din formele extreme ale acestui nihilism, va încerca în *Omul revoltat* o lichidare a sa. Nimic mai semnificativ însă, pentru spiritul lui Camus, decît ambiguitatea acestei încercări: procedînd la judecarea poziţiei absurde, va voi să o depăşească, păstrîndu-i totuşi unele implicaţii. Rechizitoriul se preschimbă în apărare atunci cînd, în introducerea la *Omul revoltat*, autorul afirmă că absurdul nu e o adeziune la nihilism, de vreme ce salvează valoarea vitală. Înţelegem preabine că indiferentismul etic şi general-axiologic din *Mitul lui Sisif* era o atitudine afectată, o morală impusă, un fel de stoicism voluntar care ascunde de fapt *pasiunea*, morala preferinţei lui Camus. Recunoscînd imposibilitatea negaţiei absolute, condamnînd nihilismul, admiţînd valoarea vieţii, primul lucru care nu se poate nega este viaţa altuia.

Camus era însă prea lucid pentru a nu observa o contradicţie internă a poziţiei absurde. Oricît ar fi vrut să salveze o asemenea atitudine şi să găsească în ea posibilitatea construirii unei etici, a unei ieşiri din nihilism prin nihil, contradicţia poziţiei absurde persistă atunci cînd o confruntăm cu exigenţele reale ale eticii. Absurdul admitea cel mult o etică a cantităţii, şi nu a calităţii, în realitate o nonetică a acumulării cantitative a gesturilor absurde. Astfel, propunînd, în *Mitul lui Sisif*, pe Don Juan ca erou, Camus preciza o etică a cantităţii gesturilor cuceritorului „spre deosebire de sfîntul care tinde spre calitate". Pentru o asemenea etică, viaţa sau moartea altuia nu poate fi decît indiferentă. Dar refuzînd sinuciderea, ca o limită ce anihilează absurdul, se admite implicit valoarea vieţii şi deci a vieţii altuia. Ca atare, logica absurdului se întoarce — asemenea şarpelui ce-şi muşcă coada — împotriva sa însăşi. „Aceeaşi noţiune care ne lasă să credem că crima este indiferentă îi retrage

mai apoi orice justificare" [115], lăsîndu-ne pradă incertitudinii. A ucide este legitim sau nu, iată problema.

Există aşadar o contradicţie esenţială a absurdului, din care derivă o sumă de alte contradicţii, cît timp pretindem să ne menţinem în absurd, neglijînd adevăratul său caracter care este acela a unei *trăiri trecătoare,* al unui punct de plecare, echivalentul, în existenţă, al îndoielii metodice a lui Descartes. „Absurdul în sine este contradicţie" [116]. Pe o asemenea temelie contradictorie se poate clădi o axiologie ? De pe asemenea poziţie ambiguă se poate pleca într-o acţiune coerentă ? Dialectic ea se cere depăşită. Şi, înainte de toate, o critică a poziţiei absurde pretinde o reabilitare a valorilor, pornind de la recunoaşterea valorii vieţii. *Pasiunea vieţii,* putem spune, îl caracterizează pe Camus, dar, în acelaşi timp, ea e tipică pentru toţi moraliştii moderni care, de la Nietzsche încoace, au încercat o fundamentare a praxisului uman pe o imanenţă, pe un refuz al oricărei transcendenţe. „A trăi e în sine o judecată de valoare. A respira înseamnă a judeca" [117], susţine Camus, răsturnînd ordinea argumentaţiei carteziene *(cuget deci sînt)* şi pornind în edificarea eticii de la faptul *existenţei* ca atare, nu al *cogito*-ului. Aceasta nu înseamnă — cu toată apropierea ce se poate face şi care s-a făcut de mulţi comentatori ai operei lui Camus — o adeziune la teza existenţialismului sartrian : existenţa precede esenţa. După Camus, viaţa nu e o alegere existenţială, dar presupune alegerea. Or, o alegere e inimaginabilă în condiţiile mentalităţii absurde. În aceste condiţii, refuzul alegerii implică neputinţa constituirii unei reguli de viaţă.

De altfel, nu se poate funda o etică pe un sentiment privilegiat. Sentimentul absurd al vieţii nu poate fi generator de acţiune pozitivă, ducînd doar la a-nihilare. Cei care în marile experienţe umane ale secolului (ca şi — pe plan literar — eroii din *Ciuma),* au luat o atitudine în baza unui etos coerent, au făcut ceea ce au făcut *depăşind* sentimentul absurdităţii (cazul Tarrou dar şi cazurile unor eroi ai lui Malraux sau Montherlant) în contradicţie cu poziţia lor iniţială. Tot astfel, pe plan ideologic, a susţine o filosofie a absurdului (şi aici Camus se supune pe sine însuşi criticii), înseamnă a te resemna la un echivoc, căci *exprimi,* atunci

cînd pe de o parte *refuzi posibilitatea exprimării, semnifici* deşi aderi la o filosofie a *nonsemnificativului,* încerci să introduci o coerenţă, să tragi consecinţe cînd susţii incoerenţa şi afirmi că singura atitudine coerentă întemeiată pe nonsemnificare ar fi tăcerea. „Absurditatea perfectă încearcă să fie mută" [118]. Aceasta a înţeles-o Kafka şi o înţeleg toţi literaţii absurdului. Cu toţii încearcă să exprime inexprimabilul, ceea ce face ca literatura lor să fie specifică acestui secol al derutei semnelor şi semnificării. Toţi înţeleg (cum vom mai avea ocazia să arătăm) că *vorbirea în absurd* e o cochetărie cu tăcerea ; că această vorbire se consideră pe sine neîncetat inadecvată, provizorie ; că, într-un anumit sens, pretinzînd să exprime omul, în singurătatea şi incomunicabilitatea sa, absurdul îl face „să trăiască în faţa oglinzii" — după formula baudelairiană a dandysmului reluată de Camus. „Aventurierii absurdului" au înţeles cu toţii (şi Camus nu face decît să ia act — pe planul conştiinţei teoretice — de experienţa lor), că „măiestria lor se măsoară prin faptul că au refuzat complezenţele absurdului pentru a nu păstra decît exigenţele sale" [119]. Aceste *exigenţe* sînt embrionul unei etici a renunţării, a „straniei asceze a revoltei". Camus înţelege, ca şi ceilalţi „aventurieri ai absurdului" [120] (asupra cărora vom reveni), că nu este ieşire din impasul contradicţiilor absurdului decît prin revoltă. Pentru cel care clamează că nu crede în nimic, că totul este absurd — asemenea lui Descartes proiectîndu-şi asupra universului cugetării şi existenţei îndoiala sa — prima evidenţă este *revolta.* Revoltă din cauza iraţionalului ca şi a excesului de logică. Revoltă, mai ales, în faţa crimei logice, a nedreptăţii făcute condiţiei umane. În fond, foarte francez şi cartezian, Camus nu *poate* adera la o filosofie iraţionalistă şi pretinde — dincolo de experienţa absurdului — restaurarea raţiunii în drepturile sale. În acelaşi timp, om al acţiunii, el caută o restaurare a legitimităţii acţiunii pozitive, într-o lume în care s-a încercat legitimarea violenţei, a crimei. Revolta, ca şi absurdul — de la care porneşte — îşi extrage raţiunile din ea însăşi. Camus va încerca să elucideze aceste raţiuni ale revoltei — obiectivele ei, finalitatea ei, pentru a funda pe ea o etică nouă — pe care absurdul n-a putut-o oferi.

Trebuie să remarcăm, însă, încă de pe acum, că analiza revoltei va păstra ambiguitatea experienţei de la care porneşte. Revolta *contra* absurdului este o revoltă în cadrele mentalităţii absurde. Schiţînd evoluţia istorică a ultimelor două secole de revoltă metafizică şi istorică, el prezintă marii aventurieri ai revoltei ca pe eroii absurdului, premergători ai acestei mentalităţi. De aceea, etica omului revoltat nu va putea niciodată să depăşească întru totul nihilismul sisific.

Antropologia *Omului revoltat*, care constituie temeiul, e construită pornind de la definiţia negativă a ideii de om: „Omul este singura creatură care refuză să fie ceea ce este." [121] Omul revoltat este cel care spune *nu*, cel care refuzînd o adeziune nu renunţă la acţiune. Negaţiei sale îi e complementară o afirmaţie la fel de netă. Ca şi absurdul care porneşte de la un *nu* adresat unei lumi absurde, şi de la un *da* adresat existenţei în această lume, un da ce exclude demisia din existenţă, sinuciderea, revolta are o dublă bază afirmativ-negativă. Această schemă, fundamental duală, ţine de o *forma mentis* specifică lui Camus. Autorul *Omului revoltat* descoperă mereu poli pe care îi opune şi îi apropie, încercînd după o dialectică sui-generis o *coincidentia oppositorum*. Revoltatul e convins că are dreptate (ceea ce presupune încredere în propria raţiune) opunîndu-se unei nedreptăţi ca unui dat irațional. Revolta implică încrederea în sensul acţiunii, în valoarea pe care o urmăreşte, ca şi afirmarea nonsensului, a nonvalorii care trebuie eliminată. Aici începe, de altfel, separarea omului revoltat de acela al absurdului. Desigur, disperarea, ca o stare limită de la care porneşte revoltatul, ca şi sentimentul absurdului, „judecă şi vizează totul în general şi nimic în particular" [122]. Dar dacă în universul absurd omul se identifică cu nonsensul, cu nefiinţa, cu nonvaloarea, în lumea revoltei omul îşi dă seama că există în el un dat cu care merită să te identifici: „orice mişcare de revoltă invocă tacit o valoare" [123]. În mod esenţial, revolta e o *volte-face*, o întoarcere împotrivă (cum indică şi sensul etimologic al cuvîntului). Dar sclavul care refuză să se supună ordinelor stăpînului îşi refuză, în acelaşi timp, frica, umilinţa. Conştiinţa refuzului nu este doar negativă, ci e o negare a negativului. Această speranţă, în

pofida disperării care caracterizează conştiinţa revoltată, se întemeiază pe afirmarea unei valori. Conştiinţa, ca o recunoaştere a valorii, se constituie în mişcarea revoltei prin respingerea unei nonvalori sau — cum ar spune eseiştii spanioli — *„per oposición"*. Însăşi conştiinţa se naşte, am putea spune, dintr-o opoziţie şi, totodată, printr-o adeziune. Tot ce a fost anterior revoltei, îi apare unei conştiinţe axiologice drept un compromis. De aici, cum vom vedea, nonconformismele, dandysmul, iritarea revoltatului în faţa oricăror soluţii de echilibru care i se par rezolvări prin compromis, ale unei situaţii ce reclamă soluţii extreme, regizate de o singură lege : totul ori nimic.

Revolta transcende absurdul nu numai în sensul adeziunii la o valoare sau la un cosmos axiologic, ci şi prin depăşirea individualismului pe care o presupune. „În revoltă omul se depăşeşte pe sine în altul şi, din acest punct de vedere, solidaritatea umană este metafizică" [124]. Şi în acest punct al meditaţiei lui Camus recunoaştem dedublarea gîndirii sale : revolta, ca şi absurdul, se petrece concomitent pe două planuri, fiind, în acelaşi timp, o realitate socială şi metafizică. Prin metafizic se pare că eseistul înţelegea supraistoricul, structuralul, esenţialul. Astfel, solidaritatea umană e după el un dat esenţial, structural al condiţiei umane ; depăşirea de sine e o necesitate vitală. Sisif nu se simţea solidar ; el era eminamente un solitar. Solitarul Tarrou, dezabuzatul doctor Rieux şi Rambert şi Paneloux au ascultat de un imbold al firii care îi împingea la solidalizare. Între solidaritate şi revoltă există o condiţionare reciprocă : „Solidaritatea oamenilor se întemeiază pe mişcarea de revoltă şi aceasta, la rîndul ei, nu găseşte o justificare decît în această complicitate" [125]. Orice revoltă care distruge solidaritatea încetează de a fi o revoltă. Conceptul însuşi al revoltei se întemeiază pe un deziderat mai vechi pe care-l putem urmări în istoria năzuinţelor morale din ultimele secole : e dorinţa de a nu-şi reglementa voinţa numai pe plan individual, de a nu se mîntui *singur*. Înaintea lui Camus, Gide, Nietzsche şi alţii au respins un regat divin în care ar fi intrat singuri. Ei nu voiau să fie singuri în savurarea unei voluptăţi, fie şi paradiziace. Pasiunea revoltei izvorăşte dintr-un preaplin al *iu-*

birii, al nevoii de uniune. De aici eroarea lui Max Scheler care, într-un celebru eseu din *Umsturz der Werte,* identifică revolta cu resentimentul, considerînd-o drept o auto-intoxicare, o secreţie pernicioasă a unei neputinţe prelungite, deci un sentiment negativ, rezultat al unui minus de iubire. Aparent negativă, revolta e profund pozitivă căci „ea revelează ceea ce în om e întotdeauna de apărat" [126]. *De apărat* e o valoare. Ceea ce *se apără* e o solidaritate. Omul absurd, pentru care acţiunea e fără obiect, dar trebuie efectuată, nici nu bănuieşte ceea ce pentru omul revoltei înseamnă un crez, şi anume că, dacă iubirea în preaplinul ei n-are obiect, căci nu există un absolut, un Dumnezeu asupra căruia să se reverse, ea trebuie să se răsfrîngă, toată, asupra oamenilor, a celorlalţi. Revolta nu e o rezultantă a unui resentiment, a unei uri, ci a unei simpatii, a unei com-pasiuni.

Spre deosebire de absurdul care constituie un univers abstract, revolta urmăreşte un obiectiv concret. Chiar răsturnarea zeilor morţi poate fi un asemenea obiectiv, nu mai puţin ca lupta împotriva oricărei impilări ori alienări. Desigur, raţiunile revoltei se schimbă în cursul istoriei. Dar ea rămîne neîncetat o revendicare a ordinei umane, pur umane. Desigur, umanismul lui Camus, ca şi al existenţialiştilor, se opune umanismului clasic. Patosul revendicator al revoltei nu are ce face cu norma, canonul clasic uman şi, totuşi, tezele lui Camus privitoare la revoltă aparţin unui *humanismus redivivus,* pentru motivul că, înainte de toate, revolta se instituie pe sine *în afara* oricărei transcendenţe religioase. Există două universuri care sînt incompatibile între ele : universul sacrului şi al revoltei. „Omul revoltat este omul situat înainte sau după sacru, ce se străduieşte să revendice o ordine umană în care toate soluţiile să fie umane, adică rezonabil formulate" [127]. Nicăieri, în opera sa, filosoful absurdului n-a fost mai aproape de strămoşul său Descartes. Gîndirea modernă, ea însăşi, a plecat de la o revoltă împotriva oricărei sacralităţi, de la o consacrare a raţiunii umane. Umanismul revoltei continuă astfel umanismului raţionalist clasic, în tendinţa sa antitranscendentală. A găsi o normă de conduită, *după* ce ai pus la îndoială valorile absolute derivînd din sacru, iată problema pe care etica lui Des-

cartes încearcă să o dezlege în mod „provizoriu", pe care Camus încearcă să o rezolve definitiv. Rezolvare esențial antiidealistă. Valoarea care fundează etica trebuie găsită în realitate ; ea nu e oferită de nici o transcendență *ante-rem* — dinaintea lucrurilor. Această realitate trebuie înțeleasă într-un sens foarte larg. Realitate istorică și ontologică în același timp. Revolta este structurală epocii moderne în care istoricitatea în sine a omului s-a identificat cu esența condiției umane, omul devenind un inglobant al valorilor. Revolta este o dimensiune esențială a omului modern. Funcție a unei realități istorice, ea determină această realitate. Ca atare, ea e însă mai mult decît o realitate istorică. Extrapolînd-o mișcării istoriei moderne și istoriei culturii general umane, Camus transferă revolta pe planul categoriilor fundamentale ale omului. „Pentru a fi, omul trebuie să se revolte" [128]. Revolta e un dat esențial al constituției umane ; ea joacă, astfel, în economia gîndirii lui Camus — după *dubito*-ul reprezentat de faza absurdului — rolul *cogito*-ului cartezian. Ea devine deci o primă evidență într-o lume a incertitudinii și arbitrarului. „Mă revolt, deci sîntem" [129], declară *Omul revoltat*. Să remarcăm dubla afirmație pe care o conține această formulă : aceea a revoltei ca act primordial, și aceea a solidarității („deci sîntem" nu „*ergo sum*" — deci sînt). Acel progres pe care gînditorul absurdului s-a străduit să-l realizeze, depășind absurdul, nu se putea înfăptui decît prin triumful spiritului de revoltă, pătruns de conștiința responsabilității colective, asupra mentalității conștiente de absurditatea lumii și de însingurarea sfidătoare a individului. A fi conștient că ești străin, dar străin printre *alți* străini, acesta e pasul care continuă simpla conștiință a exilului în lume. Aceasta dă eroilor *Ciumei* un patos uman *în plus* față de acela al lui Meursault. Ucigașul nevinovat din Alger e o victimă ca și ciumații din Oran. Dar situația e alta : „Răul pe care-l încerca un singur om devine ciumă colectivă" [130].

Germenul de revoltă pe care-l conținea poziția *in absurdo* trebuia dezvoltat. Aceasta era singura perspectivă istorică în care autorul *Ciumei* și al *Omului revoltat* proiecta, în anii tulburi care au urmat celui de al doilea război mondial, speranțele sale. Înaintea lui Sartre, care prin adeziunea

mai tîrzie, la o poziţie dialectic-marxistă, va căuta o legitimare a existenţei umane printr-o praxis a omului social, Camus, preocupat mai puţin de găsirea raţiunilor unui sistem filosofic, şi mai mult de regulile de conduită în lume, a înţeles că o conştiinţă a neantului, a nonsensului existenţei omului în lume, trebuie să ducă la o revoltă a omului. „Şi astfel — spunea el într-o discuţie — din sentimentul absurdului vedem răsărind ceva ce-l depăşeşte“ [131].

Nu te poţi opri — chiar dacă nu-i împărtăşeşti vederile — să nu admiri coerenţa gîndirii lui Camus, aplicată tocmai contradictoriului, incoerenţei. Perseverenţa sa în *înaintare, în* şi *prin* contrarii, e explicabilă, desigur, prin existenţa unor puternice obsesii centrale. Acestea nu sînt doar marile obsesii ale absurdului şi revoltei, ci chiar şi acelea ale unor experienţe umane mai limitate, dar cruciale, cum este suferinţa nevinovatului. Agonia şi moartea copilului din *Ciuma*, ca şi agonia „străinului“ inocent, sînt cazuri-limită ale ordinii umane, cazuri care revelează, brusc, nedreptatea ei esenţială. Revolta e iscată întotdeauna de o nedreptate. Nu suferinţa ca atare a copilului e revoltătoare, ci faptul că ea nu poate fi nicicum justificată. Atunci cînd omul protestează împotriva unei asemenea nedreptăţi ce i se face (nedreptate înscrisă, parcă, în condiţia umană), el se revoltă împotriva acestei condiţii, împotriva situaţiei de *creatură*. Mişcarea prin care omul se opune condiţiei sale, ridicîndu-se împotriva întregii creaţii şi a creatorului ei ipotetic, constituie „revolta metafizică“. De aproximativ o sută cincizeci de ani — socoate Camus — a apărut şi s-a urmărit, tot mai conştient, o contestare a situaţiei ontologice umane. Revoltă împotriva condiţiei de muritor, împotriva lui Dumnezeu ca judecător care dă sentinţa de moarte. Deşi nu e identică cu ateismul, revolta metafizică ţine de resentimentul religios modern. Revoltatul începe prin a sfida, pentru ca mai apoi să nege. Începînd cu Prometeu, revolta se afirmă întotdeauna ca răzvrătire împotriva zeilor, ca o recriminare a omului împotriva destinului. Prometeismul domină epoca modernă. Căutînd să se elibereze, să dobîndească o autonomie, omul intră în polemică cu Dumnezeu, rebeliunea sa sfîrşind printr-o revoltă totală metafizică. De la „libertinii“ secolului al XVII-lea, prin Sade, prin

fenomenul dandysmului romantic, la Stirner, Dostoievski și Nietzsche, omul îi cere socoteală lui Dumnezeu. Conform structurii sale, Camus, în căutarea acelui punct de maximă tensiune în care contrariile coincid, dă revoltei o accepțiune care să excludă posibilitatea *împăcării* ca și a *negației* totale. Revolta nu admite nici conformismul, nici nihilismul. Ca și absurdul, revolta e apropiere, pînă la punctul de incandescență, a polilor contrarii, fără eliminarea nici unuia din ei.

Camus nu-l întîlnise încă, scriind *Mitul lui Sisif*, pe marchizul de Sade. Altfel ar fi inexplicabil că nu l-a ales ca pe unul din prototipurile mentalității absurde. Cazul Sade, atît de mult discutat în zilele noastre, este tipic pentru logica absurdului. Aventura sa e o căutare disperată de a scăpa de disperare, căutare ce se termină în disperare. Cel care declara „urăsc natura", al cărui scris îndemna să devii călăul naturii, povestitorul ororilor sexual-criminale, care dorea o anihilare a universului, voia să posede ceea ce ucide. Absurditatea sadismului rezidă în faptul că crima sexuală suprimă obiectul voluptății, și prin aceasta voluptatea însăși : nimicirea naturii tinde spre o sinucidere colectivă, iar revendicarea libertății totale a omului înseamnă o consimțire la genocid. Teoretician al revoltei absolute, Sade nu neagă doar pe Dumnezeul creștin ca pe o divinitate criminală care zdrobește omul, ci substituindu-se acestui Dumnezeu, îi preia atributul (pentru care-l condamna !) și neagă omul și morala sa. Negarea lui Dumnezeu în numele naturii (adică a instinctului sexual), continuă prin negarea naturii în numele unui univers absurd, fără legi, în care unicul stăpîn e dorința neînfrînată. În „fortăreața" lui Sade, libertatea absolută e o legalizare a crimei. De altfel, tot spre o autorizare a crimei a tins și luciferismul romantic, chiar dacă de cele mai multe ori romanticii s-au mulțumit cu aventuri ale imaginației. Sfidarea, refuzul divinității, confuzia răului și binelui, beția crimei și imperialismul demonic apar în romantism nu sub forma unei mișcări *reale*, ci sub aceea a *aparențelor*. Camus a înțeles bine că eroul acestei apocalipse a sufletului european este mai puțin Cain și mai degrabă tipul „dandy". Acesta își cultivă „personajul" ca și Comediantul — tip al existenței absurde. Marea suferință romantică, însingurarea, e de fapt

exilul din comunitate. A fi singur, înseamnă a fi exclus dintre aceia care dau certitudinea de *a fi* unui „dandy" ce-şi joacă viaţa în faţa altora ca în faţa unei oglinzi. Substanţa e sacrificată aparenţelor. Revolta libertinilor, apoi a „freneticilor" din 1830, a lui Baudelaire, a decadenţilor din 1880 şi a dadaiştilor în secolul nostru trădează setea funciară a excentricităţii, a unicităţii într-o lume banal-comună ce trebuie scandalizată şi anihilată. Solitari, romanticii şi, mai tîrziu, poeţii damnaţi au inaugurat o creaţie ce vrea să rivalizeze ca aceea a divinităţii pe care, adeseori, n-o neagă, dar întotdeauna o sfidează. Revoltă estetistă mai mult decît metafizică şi uneori (ca la studenţii de pe baricadele din 1830), revoltă social-morală.

Mai degrabă decît Kirilov, în care Camus vedea o întrupare a eroului absurd, Ivan Karamazov era un asemenea erou. „Trăiesc în ciuda logicii...", „neştiind de ce" — spune tulburătoarea făptură dostoievskiană. Cu Ivan Karamazov începe nihilismul contemporan. Cu el s-a ajuns la limita extremă a revoltei metafizice, la revoluţia metafizică, la contestarea vehementă a lui Dumnezeu ca sursă a nedreptăţilor, responsabil de suferinţa şi moartea inocenţilor. Ivan ca şi eroii din *Ciuma,* ca şi Camus însuşi, sînt obsedaţi de această moarte, scriitorul francez continuînd astfel problematica maestrului său Dostoievski. De fapt, efortul de o viaţă al lui Camus este acela de a rezolva dilema lui Ivan Karamazov : a fi virtuos şi ilogic sau logic şi criminal. Absurdul nu este decît un avatar tîrziu al nihilismului. Romanticii îşi permiteau ceea ce era interzis, fără să creadă că totul e permis. Pentru Ivan Karamazov „totul este permis", de vreme ce nu există Dumnezeu, omul îşi este sieşi Dumnezeu. Dar contestînd un Dumnezeu ucigaş şi apoi admiţînd valabilitatea oricărui act, deci şi a crimei, Ivan legitimează crima. Deşi îl condamnă pe Ivan Karamazov, prins între o virtute ce nu se poate justifica şi o crimă ce nu se poate accepta, deşi vede în existenţa nefericitului erou un naufragiu, revolta raţiunii încheindu-se la el în nebunie, Camus arată că Sisif, eroul absurd, care sfidează orice lege, care trăieşte fără să ştie de ce, care nu acceptă nici un adevăr transcendent, care în ipostazele sale cele mai umane (în doc-

torul Rieux, în Tarrou) refuză orice credință, este foarte aproape de eroul lui Dostoievski. Logica indignării lui Karamazov reapare în logica sfidării lui Sisif. Aceeași voință de a nu spera, de a nega. La un singur lucru nu se poate decide Sisif-Camus ; la crimă. Atît pe Ivan Karamazov, cît și pe Camus îi interesează un lucru : se poate trăi, te poți menține în revoltă ? Ivan era incapabil de acțiune. Nu tot atît de impotent vede Camus *omul revoltat*.

Importantă pentru viziunea lui Camus asupra *Omului revoltat* este atitudinea sa față de alți „revoltați" — ca Nietzsche, Stirner — ori față de „poezia revoltată" (Lautréamont, Rimbaud, suprarealismul). Prezentarea lor în eseul lui Camus e aproape tot atît de parțial-deformantă ca și aceea a filosofiei existențialiste în *Mitul lui Sisif*. Nietzsche nu e doar un nihilist conștient, iar Stirner un nihilist satisfăcut. Într-înșii — fără să o afirme — Camus regăsește strămoșii spirituali ai absurdului, chiar dacă trebuie să recunoască în Nietzsche pe cel ce „atacă frontal absurditatea". Stirner e — mai degrabă decît gînditorii existențialiști evocați în *Mitul lui Sisif* — un precursor. Declarînd că nu și-a fondat cauza pe ceva, el și-o fondează pe *nimic*, pe negarea totală a divinului ca și a succedaneelor divinului din conștiința umană. El neagă tot ce neagă individul solitar, Unicul. În ipostaza sa stirneriană, Sisif e un anarhist care elimină orice obstacole din calea logicii absurde a eului abstract. Atît Nietzsche, cît și Camus — în faza *Ciumei* și a *Omului revoltat* — au încercat să-și edifice filosofia pe revoltă. Dar, dacă pentru Nietzsche revolta urmează să ducă spre stabilirea unui imperiu al supraomului, spre dominarea lumii în numele unor principii filosofice, Camus vrea doar să apere regatul amenințat al omului printr-o solidarizare a oamenilor, printr-o morală a comprehensiunii. Negînd pe Dumnezeu, Nietzsche ca și Stirner negau morala umană. Camus neagă pe Dumnezeu, dar încearcă ieșirea din absurd printr-un etos uman. Dacă Nietzsche consacră nihilismul de care e pe deplin conștient, Camus încearcă neîncetat să găsească rațiunile depășirii nihilismului. Prin fidelitatea pînă la capăt, la o logică abstractă, marii revoltați, care încep prin negarea fideli-

tăţii faţă de Dumnezeu, devin infideli omului. Ca şi Caligula, care, credincios pînă la capăt sieşi, îi trădează şi-i ucide pe semenii săi, reprezentanţii revoltei metafizice, afirmînd, negînd zeii, neagă oamenii fără să înţeleagă că nu poţi distruge totul fără să te distrugi pe tine. Eroare fatală pentru un Sade, un Saint-Just ori pentru un Nietzsche. A omorî — recunoaşte Caligula la termenul unei scurte vieţi de crime — nu este o soluţie.

„Poezia revoltată", de la Lautréamont la suprarealism, a vizat şi ea o crimă generală, regeneratoare, o anihilare universală. Nostalgia disperată a unei ordini se manifestă prin demersul iniţial al răsturnării oricărei ordini existente. Şi, înainte de toate, a ordinii raţiunii. Iraţionalismul devine metodă, poezia iraţională mijloc de subversiune. Apocalipsă poetică la care se ajunge atacînd prin toate mijloacele omul, „această jivină sălbatică" (după formula lui Lautréamont), şi creatorul său, ori introducînd incoerenţa în lume şi reducînd universul creat la haosul primordial (după intenţia lui Rimbaud). *Les Chants de Maldoror* exaltau „sfinţenia crimei", iar Rimbaud figura apoteoza crimei prin prinţul care-şi ucide supuşii. Suprarealismul va prelua moştenirea acestor specialişti ai revoltei pentru a deschide un proces universal. Camus, care remarcase predilecţia mişcării Dada pentru nonsemnificativ şi contradictoriu, ca şi „cultul absurdului" în suprarealism, insistă asupra unui aspect parţial al revoltei în artă. Dar mesajul suprarealist nu se poate reduce la o „evanghelie a dezordinii", la un „proces al creaţiei", la o exaltare a crimei şi sinuciderii. Unele declaraţii făcute de Breton pe tonul peremptoriu care-l caracterizează, privind cel mai simplu act suprarealist : a coborî în stradă cu revolverul în mînă şi a trage la întîmplare în mulţime, declaraţii care vor să legitimeze crima ca o formă extremă a iubirii, a unei dorinţe avide de a poseda, nu trebuie absolutizate. Niciodată însă — ca în experienţa suprarealistă — arta n-a fost o mişcare de exaltare şi de negare, în acelaşi timp. Contradicţie tipică pentru spiritul de revoltă, în accepţiunea sa camusiană. Nihilismul se manifestă în artă ca o negare a valorilor estetice, a artisticului ca atare, ca o subminare a condiţiei artistului.

Același nihilism e urmărit de autorul *Omului revoltat*, pe plan politic și social, în analiza pe care o face procesului istoric al revoltei. Ultimii 150 ani de revoltă metafizică împotriva condiției umane și a Creatorului au scos în evidență solitudinea omului ca și neantul moralelor tradiționale. Insurecția împotriva răului pornește dintr-o revendicare fundamentală a unității. Rațiunea tinde spre o asemenea unitate. Dar secolul al XIX-lea, ca și secolul nostru au adus o neîncredere tot mai marcată în forța de organizare și unificare a rațiunii. Crimele iraționale au fost succedate de crimele săvîrșite în numele rațiunii. Logica revoltei istorice și ilogismul revoltelor iraționale au contribuit deopotrivă la constituirea nihilismului modern în care găsim elemente ale mentalității absurde. De fapt, istoria revoltei așa cum ne-o prezintă Camus — istorie a culturii moderne într-unul din aspectele ei esențiale — culminează în procesul absurdului.

Camus încearcă, așadar, să construiască o nouă etică a revoltei. O etică ne-formală, omul fiind ireductibil la o morală formală (legi, precepte). Experiența absurdității convențiilor, a instituțiilor abstracte se opune instituirii ori restaurării unei asemenea etici. Revolta e fără speranță (ca și absurdul), dar nu e disperată. Ea se împotrivește condamnărilor („nici victime, nici călăi") și oricărei complicități cu moartea. Imperativul categoric camusian este următorul: omul *trebuie* să afirme dreptatea pentru a lupta împotriva nedreptății, să creeze fericirea *per oposición*, pentru a protesta împotriva unui univers al nefericirii. Modificînd cuvîntul lui Crist, el declară: „regatul meu aparține în întregime acestei lumi". Orice iluzie trancendentală — religioasă, filosofică, etică — e eliminată. Etica lui Camus e aceea a unei existențe tragice în sensul lui Unamuno. Absurdul — ca „formă supremă a sensibilității moderne" nu este, în fond, tragic. Desigur, el consemnează eșecul oricărei acțiuni. Dar știm că omul absurd trebuie să epuizeze totul și să se epuizeze total. O logică mortală îl comandă și îl condamnă la acțiune. Încă o dată etica lui Camus nu e o etică a renunțării, nici a supunerii la o transcendență, ci o etică a fidelității lumii pămîntești la umanitate. Ca și Gorki care (prin cuvîntul personajului său din *Azilul de Noapte*) proclamă „să

nu jigneşti omul", Camus are următorul comandament al eticii sale: *să nu mutilăm omul.* El a hotărît să refuze tot ceea ce, de aproape sau de departe, pentru motive bune sau rele, ucide sau justifică uciderea. Desigur, el e convins de o vinovăţie a condiţiei umane; nu există acţiune inocentă. Nu teologic, ci ontologic, omul e vinovat prin însuşi faptul alterităţii. „Altul" chiar dacă nu e „Infernul" (cum afirmă Sartre) e o ispită a tratării celuilalt ca unealtă sau rival. Pentru Camus, „altul" ar putea fi Paradisul. Mai exact, ar fi, dacă ar înceta să fie *altul,* prin solidarizarea umană.

Deşi ateu, gîndirea lui Camus are — în afara oricărei inspiraţii teologice — o alură religioasă. Absurdul este păcatul omului fără Dumnezeu. Revolta ar putea fi calea sfîntului fără Dumnezeu, a acelei sfinţenii laice la care visa Tarrou. Revolta nu elimină însă total absurdul, căci a trăi înseamnă a face să trăiască absurdul. Acesta e divorţul, pe cînd revolta e unire, e *coincidentia oppositorum.* Absurdul nu oferă nici o etică, ci refuzul nihilist al unei etici. Revolta încearcă în contradictoriu o etică la marginea prăpastiei. Solidarizare împotriva morţii care e implacabilă, revolta uneşte realismul lucid şi nostalgia imposibilului, refuză morala conformistă şi caută accesul la o morală a datoriei şi sacrificiului de sine. Anxietatea omului revoltat e una cu extazul său. El pendulează între conştiinţa neantului şi voinţa patetică de a fi.

O asemenea conştiinţă animă — deşi Camus încă nu teoretizase revolta — eroii *Ciumei.* Tot aceasta e etica revoltei tinerilor revoluţionari din *Les Justes (Cei drepţi),* piesa care exalta (ca şi un capitol din *Omul revoltat)* acţiunea anarhiştilor atentatori la viaţa autocraţilor Rusiei în jumătatea a doua a secolului trecut. Kaliaiev, eroul acestei piese (personaj istoric, autorul atentatului împotriva marelui duce Serghei), iubeşte frumuseţea, urăşte despotismul, e gata să ucidă pentru a construi o lume în care nimeni niciodată nu va mai ucide. Dialectica culpabilităţii şi nevinovăţiei îi tulbură pe aceşti patetici eroi ai unei teribile justiţii istorice. „Acceptăm să fim criminali pentru ca pămîntul să se acopere, în sfîrşit, cu nevinovaţi" [132] spune Kaliaiev. A muri pentru o idee e o justificare. Dar oamenii nu trăiesc doar din

justiție (cum afirmă inflexibilul Ștefan, unul din cei „drepți"), ci și din inocență. Kaliaiev a ales prin moartea sa nevinovăția. La fel, Dora (figură amintind pe Vera Zasulici) care înțelege că, prin misiunea pe care și-au luat-o de a face dreptate prin moarte, ei s-au exclus din această lume. „Milă pentru cei drepți" și pentru cei nevinovați — pledează Camus care n-a vrut niciodată să accepte ideea unei culpabilități universale. Ideea lui Caligula, „toți vinovați", e — după el — profund falsă, idee a omului absurd acceptînd condamnarea absurdă care-l apasă. Orice revoltă este, în cele din urmă, nostalgia unei inocențe și, întovărășită de sacrificiul de sine, apel spre *ființă*.

În cele din urmă, *Revolta* ca sacrificiu plin de iubire pentru semeni — pasiune lucidă a celor din *Ciuma* ori extremistă a celor *Drepți* — e lupta comunității umane care echilibrează absurdul, chiar dacă nu-l elimină. Că, dincolo de revoltă, Camus începe să întrevadă, chiar în iubire, valoarea centrală a unei etici, aceasta o vedem abia din unele notări fugare în ultimele sale *Carnete*. Scriitorul absurdului și revoltei n-a avut însă timp să transpună în realitate aceste ultime elanuri.

5. *Transcenderea absurdului prin artă*

Cei mai mulți artiști au un fel de vîrstă specifică, o vîrstă spirituală pe care par să o atingă de la începutul carierei lor și pe care n-o părăsesc niciodată. E drept că a vedea în Musset pe cel pururi tînăr, în Balzac un bărbat mereu în puterea vîrstei, ori în Victor Hugo un bătrîn viguros ce parcă n-a fost niciînd copil, înseamnă a proiecta o imagine ce ne aparține *nouă* asupra chipului lor încremenit într-o eternitate a juventuții ori senectuții. Chipul lui Camus așa cum ne apare el, fixat prin termenul crîncen impus de o moarte timpurie, e acela al unui veșnic adolescent, mereu pradă fluxului fervoarei ca și refluxului neîncrederii și scepticismului. Revolta sa e o revoltă fundamental adolescentină : uneori inconsecventă, întotdeauna generoasă. Opera sa purcede dintr-o nevoie care, de asemenea, agită conștiința în

formare a oricărui adolescent, care scrie din necesitatea de a se spovedi, de a se elibera de o proastă conştiinţă latentă. „La o Conştiinţă proastă, mărturisirea e necesară. Opera e o mărturisire, trebuie să depun mărturie" [133] — notează el pe una din cele dintîi file ale primului său „Caiet". De la început, tînărul scriitor ştie că nu are decît un singur lucru de spus, şi că pentru a-l transpune în cuvinte trebuie să vadă bine, să vadă cît mai clar în sine. De la început, opera de săvîrşit i se prezintă ca un act de mărturie despre un adevăr pe care îl întrevede „în viaţa de sărăcie" pe care o duce printre „oamenii aceştia umili sau vanitoşi" din jurul său. Mărturisirea e *cathartică,* eliberatoare şi purificatoare ; exprimînd sensul vieţii, acesta nu se încorporează doar în cuvinte, ci devine faptă, acţiune ce modifică viaţa. Creaţia artistică nu e doar un ritual la care procedează un sacerdot al frumosului, ci un act care transcende artisticul. „Operele de artă nu-mi vor fi niciodată suficiente. Arta nu e totul pentru mine. Să fie cel puţin un mijloc" [134]. Mult mai tîrziu, în crizele omului ajuns de mult la vîrsta raţiunii, Camus şi-a spus nu odată că ar trebui să înceteze orice activitate creatoare. Succesul cărţilor sale i se părea mincinos, întemeiat pe o fraudă. Mărturia sa nu era oare adevărată ? Nu i-a adus ea pacea rîvnită ? Exista oare o eroare pe care a săvîrşit-o, care preschimba cuvîntul său în impostură ? Era el, oare, un fals profet ?

Epigraful pe care-l aşază în fruntea nuvelei sale, *Jonas sau Artistul la lucru,* este extras din cartea biblicului Iona : „Aruncaţi-mă în mare — spunea profetul — căci ştiu că eu sînt cel care atrag asupra voastră această mare vijelie" *(Iona,* I, 12). Pictorul cu nume simbolic, Gilbert Jonas, avusese o încredere oarbă în steaua sa. Artistul fusese pe deplin încredinţat de legitimitatea operei sale în care văzuse o continuare, o revărsare a propriei sale naturi. Aşa a lucrat, în orele de entuziasm, şi artistul Albert Camus. Prin scrisul său el mărturisea înainte de toate, bucuria de a trăi. Nu este carte a acestui mediteranean, în care fructele pămîntului să nu fie lăudate. Într-una din primele sale scrieri, *La mort heureuse (Moartea fericită),* care a rămas nepublicată şi în care apare, înaintea *Străinului,* tema condamnării la moarte,

eroul, ca un ecou al vocii autorului, declară: „...Nu voi spune nimic altceva decît dragostea mea de viaţă“ [135]. Iar în *Noces*, vocea lui Camus ia inflexiuni gidiene (ale lui Gide cel din *Nourritures terrestres)* pentru a-şi cînta o nesfîrşită bucurie de a fi. Gloria omului e aceea de a iubi fără măsură. A iubi viaţa şi a vorbi despre ea în deplină libertate, aceasta conferă condiţiei umane orgoliu şi demnitate. Viaţa la Tipasa, pe care o cîntă, e luminată de o voioşie nupţială. „Bucuria mea n-are sfîrşit“, „beţia mea nu va avea sfîrşit“ — exultă mereu adolescenţa întîrziată (de fapt structurală) a scriitorului. A trăi la Tipasa, a trăi în comunitatea oamenilor care luptă, a trăi revolta şi a depune mărturie despre toate acestea, iată esenţa operei de artă în spiritul lui Camus.

Opera e mărturisire a unor experienţe esenţiale dar, în acelaşi timp, ficţiune, „literatură“. Camus a considerat întotdeauna cu suspiciune acest termen. Tînăr, îşi propunea să nu aibă încredere în nimic „literar“, dar trebuia să admită că literatura exprimă o nostalgie secretă, care o legitimează. Supraomul pentru Nietzsche, abisalul pentru Dostoievski, actul gratuit la Gide şi absurdul ori revolta la Camus sînt rezultatul unor asemenea obsesii originare. Ciudat caz al unui scriitor care nu poate renunţa la scris, dar care nu o dată îşi reproşează că scrie. Tulburare caracteristică pentru un literat al absurdului. Am întîlnit-o, sub altă formă, la Kafka, şi vom avea prilejul să o constatăm analizînd opera lui Beckett şi Ionescu. N-ar fi trebuit să scriu, îşi spune scriitorul, dar o fac pentru că lumea şi existenţa mea într-însa nu e clară. „...Dacă lumea mi s-ar părea că are un sens, n-aş mai scrie“ [136]. Descoperirea absurdului determină vocaţia scriitorului. A scrie, înseamnă a încerca să depăşeşti divorţul absurd, înseamnă a da un sens unei lumi ce pare să fie lipsită de sens. Desigur, Camus n-a pierdut încă încrederea în cuvîntul dătător de sens — aşa cum o vor pierde Eugen Ionescu şi Beckett. Lumea i se pare neclară, dar crede că limbajul are virtuţi clarificatoare. „Dacă limbajul nostru n-are sens, nimic nu mai are sens, nimic nu mai are sens. Dacă sofiştii au dreptate, lumea e dementă (le monde est *insensé)*“ [137]. Ceva din tradiţia cartezian-franceză persistă în gîndirea acestui filosof al absurdului. S-ar părea că într-un

secol anticartezian orice claritate a gîndirii e ameninţată de forţele absurde în joc. Nonsensul îl ameninţă pe Sisif. O condamnare absurdă pentru o faptă nu mai puţin absurdă îl apasă pe Meursault. Dar ca şi eroii săi, ca şi Caligula care ţipa la climaxul tragediei sale: „A-ţi da viaţa nu e nimic, şi voi avea acest curaj cînd va fi nevoie; dar a vedea risipindu-se sensul acestei vieţi, dispărînd raţiunea noastră de a exista, aceasta e insuportabil" [138]. Camus caută o coerenţă în incoerenţele existenţei sale în lume. Scriitorul e, după el, condamnat la înţelegere. El nu poate fi niciodată ucigaşul voluntar care încearcă o falsă ordine a crimei, ci omul cuvîntului dătător de sens. Rupînd tăcerea (care e consimţire la neadevăr şi neînţelegere), încercînd să se mărturisească, să comunice altora un adevăr, scriitorul luptă prin chiar scrisul său împotriva absurdului. Literatura devine o transfigurare şi o transcendere a absurdului. Ea e — în terminologia din *Omul revoltat* — o „revoltă".

Dar o asemenea viziune a artisticului n-a apărut dintr-o dată în opera lui Camus. Am putea distinge trei etape în evoluţia scriitorului Camus faţă de faptul literar. În *Mitul lui Sisif*, literatul e încă „marele mim" şi creaţia e o experienţă tipic absurdă. În *Omul revoltat*, scrisul este un act de revoltă. Iar mai tîrziu, ultimele însemnări ale scriitorului indică o etapă nouă care nu va mai fi străbătută niciodată, aceea a scrisului-iubire.

Între fericirea metafizică a lui Sisif care sfidează condamnarea absurdă, şi bucuria de a trăi a scriitorului, distanţa nu e atît de mare pe cît se pare. Cuceritorul, Amantul, Comediantul duc o luptă pe care o ştiau dinainte pierdută. O duc însă cu bucuria (şi unica demnitate) a celui care se opune absurdităţii existenţei. Or, nu mai puţin decît aceştia, artistul, departe de a căuta evadarea, consemnează realitatea absurdului. El încearcă să o mimeze, să o repete, să o recreeze. Artistul e „marele mim" şi creaţia e „bucuria absurdă prin excelenţă" [139]. Absurdă, căci creaţia e condamnată dinainte la eşec, căci realitatea se refuză pînă în cele din urmă mimării, căci arta nu e doar mimare. Creatorul absurd nu explică, ci încearcă doar să experimenteze şi să descrie cu o indiferenţă lucidă ce e virtutea sa esenţială, acea indiferenţă pe

care — sprijinindu-se stilistic pe experienţa romancierilor americani — Camus o exersase în *Străinul*. Opera pretinde o detaşare fenomenologică pe care, după Camus, o va încerca „noul roman francez". Descrierea fenomenologică e ultima ambiţie a unei gîndiri esenţial absurde. Numai incorporînd într-o operă o dramă intelectuală, fără a încerca o explicare, o justificare a ei, a ucide experienţa prin repetiţie, iată moartea şi transfigurarea prin artă. Romancierul creator de univers (Balzac, Sade, Melville, Stendhal, Dostoievski, Proust, Malraux, Kafka sînt preferaţii lui Camus) scrie în imagini, nu în raţionamente, deşi e filosof, singura sa filosofie fiind aceea a neexprimării unei filosofii. Este cu putinţă o operă absurdă ? Da, pare să răspundă Camus în *Mitul lui Sisif*, dar numai cu condiţia — aproape imposibil de atins — a unei fidelităţi la absurd, a unui refuz de a sublima într-un fel sau altul absurdul. Ca şi filosofia existenţei care caută o evadare într-o credinţă, o speranţă, romancierii, chiar cei mai profunzi, chiar Dostoievski, sînt dispuşi, prea dispuşi — socoate rigorist apologetul lui Sisif — să escamoteze absurdul. Opera de artă nu e un refugiu, ci „un fenomen absurd" [140] ; ea nu e taumaturgică, nu vindecă un rău al spiritului, nu ne salvează dintr-o condamnare, ci consemnează contradicţiile ireductibile, divorţul. Creatorul absurd poate renunţa la opera sa, căci a crea ori a nu crea îi e indiferent. Desigur, nimic mai străin de modalitatea creaţiei lui Camus decît o asemenea indiferenţă programatic-fixată în *Mitul lui Sisif* şi niciodată urmată. *Străinul*, romanul scris, oarecum, după această reţetă a unei estetici a indiferenţei, e o operă care trădează participarea scriitorului, vehemenţa sa în unele clipe, sub alura aparent detaşată a unui ochi de sticlă ce nu vede nimic, în care se reflectă, pasiv, totul. Camus nu e nicidecum creatorul absurd care a pierdut cu totul iluzia necesităţii operei sale.

Este oare opera absurdă, în sensul în care Camus preconizează creaţia în *Mitul lui Sisif*, demoralizatoare, demobilizatoare, un simplu document indiferent al unei drame fără sens ? Multora, operele lui Camus li s-au părut *voit* absurde. Chiar şi Sartre credea că în aceste opere se stabileşte o comunitate imediată între autor şi cititor, *în absurd*, dincolo de

orice raţiune [141]. Dar tocmai această *înţelegere* la care visează Camus e începutul transfigurării literare a absurdului. Ceea ce e lipsit de sens dobîndeşte un sens.

Transfigurarea nu înseamnă încă transcendere. Camus nu pare să fi suferit din pricina acelei fascinaţii care-l făcea pe Franz Kafka să încerce neîncetat a exprima inexprimabilul. Universul absurd la scriitorul din Praga e o transcendenţă care tulbură coordonatele imanenţei, le demonizează. La Camus, transcendentul este pur şi simplu îndepărtat ori, mai exact, redus la o imanenţă. Existenţa umană e tragică pentru Kafka, din pricina unei transcenderi imposibile ; la Camus, ea nu izbuteşte să fie tragică, întrucît orice transcendenţă e absentă.

Dacă în *Mitul lui Sisif* creaţia este un fenomen tipic absurd, în *Omul revoltat,* o dată cu încercarea de a depăşi prin revoltă nihilismul, apare şi ideea transfigurării artistice a absurdului. Arta exaltă şi neagă deopotrivă. Artistul nu se poate lipsi de real. Creaţia e un act de refuz, de revoltă împotriva unei ordini impuse omului, dinafară, dar şi un act de consimţire la realitate. Arta pendulează, după Camus, între două limite la fel de primejdioase : refuzul total al realului în „formalism" şi consimţirea sclavă la real în „realism". Actul creator se reneagă pe sine ori de cîte ori respinge întreaga realitate ori afirmă numai realitatea. Expulzarea realului prin evaziunea formalistă, ca şi subordonarea totală la real, e o egală demisiune a creaţiei, e un nihilism : „arta formală şi arta realistă sînt noţiuni absurde" [142]. Artistul nu poate fi nici tiranul, nici sclavul realităţii. Formula estetică a artei ca „revoltă" respinge în egală măsură extremismul evazionist, ca şi acela mimetic. Romanul modern constituie, fără îndoială, o literatură de *disidenţă,* mai degrabă decît una de *consimţire.* Dar disidenţa e revoltă, romanul e prin excelenţă justificarea artistică a spiritului de revoltă, un exerciţiu al inteligenţei creatoare în serviciul unei sensibilităţi nostalgice ori revoltate. Creaţia nu ne mai apare, aşadar, ca un act tipic absurd, deşi păstrează contradicţia interioară între refuz şi consimţire. Ea este, înainte de toate, exigenţă metafizică de unitate. Revolta pe care o implică este o tentativă de a depăşi divorţul absurd dintre om şi lume, prin

construirea unei lumi unitare; arta e cosmotică, artistul refăce lumea, reconciliind — în termeni hegelieni — singularul și universalul. Camus se caută pe sine prin uniunea cu realul. „Dacă încerc să mă ating, e în străfundul acestei lumini" [143]. Ca și misticii care în scînteia din străfundul inimii lor *(funcullum)* vedeau posibilă uniunea cu sacrul, Camus se caută pe sine și în sine întîlnirea cu întreaga realitate. Gestul artistului e o tentativă de a da trup uniunii cu realul și de a comunica altora uniunea realizată, pentru a o extinde de la artistul *solitar* la o artă *solidară*. Refuzul realismului (Camus preferă să vorbească despre „simbol" atunci cînd trebuie să-și definească ambiția artistică) nu e un refuz al lumii date, nici al comunicării cu alții în lume. Estetica revoltei e întemeiată deci pe o transfigurare metodică a realului. Camus vorbește despre „simboluri". Voința lui Kafka de a exprima inexprimabilul se apropie în acest punct de concepția lui Camus despre artă, ca „o exigență de imposibil pusă în formă" [144]. Nici Kafka, nici Camus n-au ajuns (poate și moartea lor prea timpurie i-a împiedicat) să edifice opera exemplară a unei noi ordini clasice. Nici un clasicism nu și-i va revendica vreodată. Deși unul, inconștient, și altul, foarte conștient, au întrezărit o epocă creatoare în artă care — după cuvîntul lui Camus — „se definește prin ordinea unui stil aplicat dezordinii unui timp" [145].

Semnificativă pentru trecerea de la o primă etapă în concepția lui Camus despre artă, ca manifestare a absurdului, la ideea artei ca revoltă, ca transfigurare a absurdului, este modificarea stilului său și, mai evident chiar, unitatea conștiinței sale stilistice. Stilul *Străinului* este, cum știm, tributar romancierilor americani (îndeosebi lui Hemingway, dar și lui Steinbeck, Caldwell și Faulkner). Scriitorul însuși mărturisește că a folosit cu bună știință tehnica americană a impasibilității care convenea descrierii unui om lipsit aparent de conștiință. Deși, spre deosebire de eroii lui Dos Passos și Steinbeck, Meursault e descris dinăuntru (mai exact, ni se dezvăluie într-o lungă mărturisire care e o falsă mărturisire, căci nu ne destăinuie nimic *din* el însuși), el se vede pe sine ca de la distanță, ca printr-un geam translucid care obturează razele oricărei lumini lăuntrice. Tehnica americană,

comportamentismul, stilul în felii, fiecare frază corespunzînd unui gest ori unui obiect nou, erau perfect adecvate vederilor filosofiei absurdului, concepţiei despre existenţa lipsită de sens pe care o trăiesc oamenii care secretează neîncetat inumanul, existenţă revelată prin aspectul mecanic al gesturilor, prin pantomima omului privit de după geamul de sticlă. Dar această absurditate nu este o convenţie ? Nu e eliminarea voită a unei conştiinţe interpretatoare (a eroului, a autorului, ca şi a cititorului) ? Camus şi-a dat repede seama că stilul comportamentismului american este arbitrar, că introduce în realitate o falie care nu aparţine realităţii şi că, generalizînd acest procedeu, ajungi la un univers de automatisme şi instincte. Sărăcirea universului romanesc, prin aplicarea consecventă şi exclusivă a acestei tehnici e evidentă. De aceea, în *Omul revoltat,* dezvoltînd teoria romanului-revoltă, el critică romanul american. Nu automatismele cotidiene sînt cele care definesc omul. A sesiza numai gesturile aparente ori actele absurde, lipsite de semnificaţie (sau frustrate de semnificaţia lor, printr-o detaşare arbitrară de sens) duce la o mutilare a realului, la o nivelare a fiinţelor şi lucrurilor în unitatea degradată a romanului purgat de viaţă interioară. Camus îşi critică propria tehnică folosită în *Străinul* (care i-a adus faima), tehnica observaţiei de dincolo de geam, întrucît aceasta duce la reducerea oamenilor la condiţia „inocenţei". Coerenţa maşinală a lui Meursault este absurdă. Meursault nu este un „inocent" decît în virtutea unei tehnici romaneşti care-l frustrează de adevărata viaţă. Desigur, figurile romaneşti abstracte, figuri care ignoră iubirea sau orice trăire profundă, nu sînt doar produsul unei voite puneri în paranteză a concretului, a pasiunii. Modelul unor asemenea figuri există în realitatea imediată. Dar existenţa lor absurdă nu reprezintă însăşi condiţia umană, romanul „inocentului" nu poate fi romanul omului-în-lume.

În nuvela *Jonas sau Artistul la lucru* din *Exilul şi împărăţia,* opera la care lucrase cu înfrigurare artistul, uitînd de sine, jertfindu-i pe ai săi, se descoperă în cele din urmă a fi o mare pînză albă pe care stă scris cu caractere foarte mici cuvîntul *solitar* sau *solidar.* Personajul, opera, totul e

simbolic în această povestire cu moralitate ambiguă. Cu timpul, Camus înţelege că artistul care, ca un „mare mim" era, fatal, un Sisif izolat, nu poate fi un solitar. Or, a nu fi solitar înseamnă a asuma o solidaritate cu ceilalţi, a găsi raţiuni pentru o acţiune, a descoperi în om mai multe lucruri de admirat decît de detestat. Prin firea sa, romancierul era împins spre o concepţie a artei ca *participare*. Înţelegem, deci, că îndată după război, scriitorul rezistenţei s-a opus artei „angajate" aşa cum o preconiza Jean-Paul Sartre (cf. *Situations* II). Dar, deşi simte şi mărturiseşte că e ispitit să întoarcă spatele lumii mohorîte, istoriei violente a timpului, el nu încetează să *asume epoca sa*. În prefaţa la o traducere a *Baladei închisorii din Reading*, vorbind despre *Artistul în închisoare* — în opoziţie cu estetismul, cu dandysmul artistic — identifică sensul creaţiei cu sensul suferinţei, al unei suferinţe pe care arta e datoare să o declare inadmisibilă. Artistul nu poate refuza realitatea, nici nu o poate ignora, căci e chemat să-i confere o mai înaltă justificare. Dar aceasta nu înseamnă aservire la realitate, căci „cum să o transfigurezi dacă consimţi să i te supui ?" [146]

Această estetică a transfigurării realului este, oare, o estetică a căii de mijloc, aurita cale a mediocrităţii ? Sîntem sceptici faţă de orice soluţii de sincretism cultural ori artistic. Fără îndoială, estetica „revoltei" nu este o estetică revoluţionară. Ea poate fi o bună introducere la un nou clasicism. Un literat al absurdului, profet al unui nou clasicism ? Nimic mai scandalos în aparenţă, şi nimic mai consecvent dacă privim lucrurile în adîncul lor. Să ne amintim că idealul literar al lui Kafka nu-i era oferit nicidecum de dadaismul anarhic despre care auzise şi pe care-l disprețuia, ci de Goethe, cel pe care-l admira mai presus de orice pentru armonia plenară a geniului său demoniac echilibrat, cum ar spune esteticianul Liviu Rusu. Demonismul anarhic atrage, fără îndoială, pe scriitorii absurdului, dar Kafka ori Camus, Eugen Ionescu ori Beckett trăiesc nostalgia secretă ori manifestă a unui nou echilibru clasic. Asupra lui Camus, mediteranean îndrăgostit de virtuţile solare ale spiritului, chiar dacă mereu ispitit de chtonicele chemări ale sîngelui şi morţii, spirit în fond cartezian care declară că nu există artă

a nonsensului, clasicismul exercită un apel irezistibil. Susţinînd că, în artă, stilul cel mai înalt este o expresie a celei mai înalte revolte, e firesc să creadă că adevăratul clasicism e un romantism bine temperat. Nimic mai străin de un spirit clasic decît *admiterea* absurdităţii. Or, scriitorul care, mai mult decît alţii, a avut „vocaţia absurdului", a căutat, la început inconştient, apoi tot mai conştient, să lupte împotriva cîntecului de sirenă al acestei vocaţii. Estetica lui Camus e, în cele din urmă, o estetică a ordinii. Ordine ce se întemeiază pe tensiunea subiacentă a unei dezordini. Divorţul absurd e trăit pînă la capăt şi *depăşit* numai prin transfigurarea sa în artă.

Opera literară conformă unei estetici a transfigurării nu presupune realul, ci simbolul ori mitul ca plan de referinţă. Nu gîndim decît prin imagini, socotea tînărul Camus, propunîndu-şi — dacă vrea să fie filosof — să scrie romane. Imaginile obsesive, imagini-mamă sînt matricea creaţiei romaneşti. Deşi în *Discursul din Suedia* Camus afirmă că artistul nu poate decît să aprecieze miturile pe care timpul i le propune, el însuşi a propus mituri timpului său, şi înainte de toate, mitul omului absurd.

O dialectică firească a experienţei şi gîndirii îl duce pe Camus de la statuarea iniţială a creaţiei artistice ca fenomen absurd, la negarea absurdului prin creaţie ca revoltă. El n-a mai făcut pasul următor ; a treia etapă n-a mai fost parcursă. Ea este întrevăzută („întrevedeam un al treilea strat în jurul temei iubirii" spune el în *Discursul din Suedia*), schiţată în intenţionalitatea ei, în unele însemnări, dar nu apare în nici o operă. Singura scriere care anunţă negativul, dar nu realizează pozitivul acestei ultime intenţionalităţi, este *La Chute (Căderea)*. La drept vorbind, nu se poate vorbi de faze succesive în evoluţia concepţiei lui Camus despre artă. În plină perioadă iniţială a constituirii tezelor despre absurd, el consemnează într-un Caiet elanurile „raţiunilor unei inimi" pe care — idee pascaliană — raţiunea aplicată adevărului nu le poate cuprinde. La Fiesole, într-un peisaj de pietre fierbinţi şi chiparoşi, sub cerul italian, într-o comuniune iubitoare cu o natură fără oameni, *simte*, mai mult decît îşi dă seama, că natura e singurul lucru de care nu e separat printr-un divorţ

absurd. A consimți la lume și a te bucura de ea e unul și același lucru cu bucuria profundă a creației literare. Încă înainte de a construi o fenomenologie a separației dintre om și lume, Camus știa că mizeria și grandoarea lumii e de a nu oferi adevăruri, ci prilejuri de iubire. Dar, în acest caz, negarea rațiunii poate să implice o exaltare a iubirii. Pascalian, prin fire, mai degrabă decît cartezian, fenomenologul absurdului înțelege, înainte încă de a-și construi edificiul teoretic, că deși „absurditatea domnește, iubirea te salvează de ea". Dar pentru aceasta, e nevoie de o regenerare a celui mai arzător și mai perisabil dintre sentimentele umane. Nu e vorba de o recrudescență a iubirii cu limitele și exaltările ei, ci de o revalorizare a fidelității. Omul nu se realizează decît printr-o iubire, nu-și dobîndește o permanență decît prin fidelitate. Omul face, desigur, parte dintr-o lume amenințată, în care nimic nu durează. De aceea, niciodată nu se va putea elibera complet de amenințarea absurdului. Dar orice gest al său — purtător de iubire-fidelitate, promovînd ceea ce durează — e un eșec al absurdului. Camus nu revalorizează caritatea creștină pe care Nietzsche o supusese (în formele ei corupte) criticii acerbe pe care o cunoaștem. Sisif care suferă o condamnare nedreaptă își dobîndește măreția ca om în suferință, nu ca individ-rege. Și ca om care în suferința sa e ajutat și ajută pe alții. Ateismul său nu e însă nicidecum „satanismul virtuos" al unor scriitori pe care îi ironizează, întrucît neputînd avea acces la dreptate, fericire, inocență, preferă puterea, tirania, solitudinea orgolioasă. Solidaritatea e justificarea morală camusiene. Tot ea — Jonas înclinînd definitiv spre acest termen al ambiguității sale — se anunță să fie, în ultima fază a vieții lui Camus, justificarea esteticii sale.

Estetică nerealizată pînă la capăt. Se pot aplica scriitorului nostru cele spuse de el despre Joyce, și anume, că ceea ce e emoționant în opera sa nu e atît opera însăși, ci faptul de a o fi întreprins. Operă-confesiune, cum am spus la începutul acestui capitol, ea era firesc să rămînă neîncheiată. Confesiunea se termină o dată cu viața, nu cu o operă anumită. Tot atît de firesc e ca o asemenea confesiune să aibă soarta unei *vox clamans in deserto*. De altfel, Camus pare

să fi fost conştient de riscurile poziţiei sale. Nu e semnificativ — în acest sens — că eroul acestei tulburătoare mărturisiri pe care el însuşi o face sub alt glas în ultima sa operă majoră, în *Căderea,* se cheamă Jean Baptiste Clamance (Jean Baptiste = Ioan Botezătorul; *clamans* e cel care strigă — subînţeles — în pustiu). De altfel, această confesiune care a devenit prin moartea scriitorului, finală, expresia unei grave crize existenţiale, reprezintă drumul spre acel „strat" nou pe care Camus n-a mai ajuns să-l exploreze niciodată. Sub chipul lui Clamance, avocat vorbăreţ, natură comunicativă, avînd voluptatea „limbajului frumos", ştiind prea bine că stilul ca şi poplina acoperă adeseori o eczemă secretă, se ascunde şi se revelează, totodată, Camus. Pînă la strania sa „cădere" care e în acelaşi timp o convertire, Clamance trăieşte viaţa mulţumită de sine, fals-plenară a unui citadin modern, în „infernul burghez, în mod natural populat de vise rele" [148]. Se crede un supraom, un ales, şi nu e decît un Tartuffe care se înşeală pe sine şi îi înşeală pe alţii, se arată şi se crede pe sine dezinteresat, virtuos, cultivînd emoţiile prieteniei, neputînd iubi fără să se iubească. Trăieşte — aşa cum va recunoaşte după ce renunţă la viaţa sa pariziană şi se exilează voluntar în Olanda, la Amsterdam — o viaţă dublă. Camus se descrie pe sine sub chipul dublu al acestui comediant: artist care se joacă şi se savurează pe sine jucînd personajul absurd pe care-l descrisese altă dată. Joc al inteligenţei, virtuţii, al indignării, indulgenţei şi solidarităţii. Prietenii sînt complici, iar restul oamenilor un fel de sclavi ce trebuie trataţi cu mansuetudine. Rar demascare a artistului-comediant ca în acest portret al lui Clamance, sincer şi entuziast doar în joc — port şi actorie de ocazie — inocent doar la teatru şi stadion, unde jocul e pe faţă joc. Sentimentul culpabilităţii apare însă, la început, sub semnul misterios al unui rîs demonic, pe care îl aude, apoi ca o recunoaştere a falsităţii existenţei sale. Orice încercare de a scăpa de acţiunea corozivă a acestui sentiment (în destrăbălarea metodică etc.) nu e eliberator, Clamance-Camus trebuie să-şi recunoască culpabilitatea. Nu e nevoie de o conversiune religioasă pentru ca o conştiinţă a vinovăţiei să apară şi pentru ca pedeapsa să devină reală. Confe-

siunea lui Clamance este şi rămîne ambiguă. El asumă profesia de judecător-penitent. Acuzîndu-se pe sine, îşi asumă dreptul de a-i acuza pe toţi semenii săi ; condamnîndu-se pe sine, se erijează în judecător al tuturor. Penitentul care se mărturiseşte devine confesorul conştiinţelor ; judecătorul tuturor. Portretul pe care-l oferă contemporanilor săi devine o oglindă a lor. Clamance refuză inocenţa ; toţi sînt vinovaţi. Oamenii nu sînt liberi, dar sînt responsabili. Determinismul fusese asociat cu responsabilitatea totală şi de Jean-Paul Sartre (unul din cei vizaţi, de altfel, în *Căderea* lui Camus). Justiţia nu recunoaşte nici o nevinovăţie. Nu există lege supremă, dar condamnarea e suferinţa comună a oamenilor.

Îl vedem, aşadar, pe Sisif care se ridică din nou, şi din înălţimea condamnării sale judecă şi condamnă totul. Judecătorul-penitent e satisfăcut : „eu deplîng fără să absolv, înţeleg fără să iert şi mai ales simt, în sfîrşit, că sînt adorat“ [149].

Această adoraţie nu este însă iubirea-comunicare la care rîvnea Camus. Întorcîndu-şi conştiinţa pe dos, într-un teribil efort, el îi arată reversul sordid : o proastă conştiinţă a artistului-comediant. Eroul absurd nu este salvat prin puterea justiţiară pe care o dobîndeşte, prin adoraţia sau admiraţia celor pe care îi demască, demascîndu-se pe sine. Să fie mărturisirea aceasta a culpabilităţii inevitabile a omului, a inutilităţii compensaţiilor găsite în gesturile umanitare, ultimul cuvînt dezabuzat al acestui scriitor al absurdului ? Să nu identificăm prea grăbit — aşa cum s-a făcut adeseori — chipul lui Camus cu acela al lui Clamance, opera-confesiune a scriitorului cu confesiunea fictivă a judecătorului-penitent. Celor care nu puteau să vadă într-însul decît tipul *omului absurd*, Camus le replica, dîndu-l drept pildă pe Sofocle care nu şi-a suprimat, ca şi eroul său Oedip, pe tatăl său, nici nu şi-a dezonorat mama. Implicat în literatura sa, artistul rămîne totuşi suficient de detaşat de ea, pentru ca mărturisirea sa să nu fie interpretată decît ca o mărturisire stilizată. „Ideea că orice scriitor scrie în mod obligatoriu despre el însuşi şi se descrie în caietele sale este una din puerilităţile pe care romantismul ni le-a lăsat drept moştenire“ [150].

Nu este însă mai puţin adevărat că o confesiune, chiar şi stilizată, implică o experienţă vie, şi aceasta cu atît mai vîrtos în cazul unui scriitor atît de implicat în cuvîntul său cum e Camus. Opera acestuia poate fi considerată astfel drept un examen de conştiinţă al omului absurd. Examen pe care l-a continuat în toată viaţa sa, chiar dacă, inevitabil, nu l-a dus la *capăt*. Luptînd cu un *rău* al timpului său, rău care l-a fascinat, l-a posedat, de care a vrut să se detaşeze, împotriva căruia s-a revoltat, cu care s-a luptat, Camus a izbutit — unica sa reuşită care ne interesează — să consemneze artistic toată această aventură spirituală. De aceea îl înţelegem, şi din perspectiva operei sale îi dăm dreptate atunci cînd spune că: „Lumea absurdă nu comportă decît o justificare estetică“ [151].

Moartea nu precipită imaginea unui om într-un tipar definitiv. Camus ştia încă pe vremea *Mitului lui Sisif* că pentru un actor, ca şi pentru omul absurd, o moarte prematură e ireparabilă, căci nimic nu poate compensa suma chipurilor pe care le-ar fi luat în restul vieţii. Dar se poate vorbi de un *rest* al vieţii? Nu este oare viaţa atît cît a fost trăită *toată* viaţa? Opera atît cît a fost creată, nu e *toată* opera? Un creator cum a fost Albert Camus, căruia i s-ar putea nega multe calităţi (şi nu puţini au fost şi sînt detractorii săi) în afară de una, de marea mobilitate a spiritului, un artist care s-a voit pe sine şi a fost atît de *prezent*, stîrneşte şi după moarte reacţii felurite, uneori violente. A fost oare Camus un profet al absurdului? Am văzut că, înaintea lui, literatura absurdului şi-a avut artizanii ei. Dar profetul e cel care, devenind *conştient* de o stare a lucrurilor, preschimbă istoria în destin, întîmplătorul în necesar, şi încearcă să modifice prin cuvîntul său însuşi destinul istoric. „Nu, nu cred că el a fost, ori ar fi vrut să fie un profet al absurdului“ [152] — scria Emmanuel Berl, puţin timp după moartea năprasnică a lui Camus. Da, el este teoreticianul şi propovăduitorul unei sensibilităţi absurde, socotea Jean-Paul Sartre în 1942, şi, după el, o serie întreagă de publicişti. Tezele şi antitezele exegeţilor desenează o imagine contradictorie a scriitorului care a fost prea complex pentru a fi univoc.

Scriitorul căruia sfîrşitul i-a curmat brusc cuvîntul, năzuia la extrema luciditate a unui condamnat la moarte. O luciditate, însă, închisă, care nu-i permite nici o speranţă? Dar am văzut că, pentru el, a nu spera nu însemna a dispera. De aceea, respingînd orice soluţie facilă, orice evaziune într-o metafizică consolatoare ori într-un conformism nihilist, Camus a adoptat poziţia pe muchie de cuţit a absurdului. Absurdul, pentru acest profet, foarte sincer în tot ce spunea, însemna o provocare. Dar nu o provocare care să ducă la o lichidare a absurdului, căci acesta nu punea pentru el — ca pentru un Bergson — probleme care, mai curînd ori mai tîrziu, urmau să fie rezolvate, ci constituia un *dat permanent* al existenţei, o experienţă inevitabilă şi care, neavînd nici o valoare în sine, poate fi valorificată într-o etică a revoltei. A nu capitula — esenţa revoltei — e singurul imperativ pe care Camus îl impune omului prea lucid pentru a se mai înşela pe sine, prea dezabuzat pentru a crede în falşi idoli, imperativ şi sursă a demnităţii sale. De aceea, a vedea în Camus un profet al absurdului nu înseamnă a-l acuza de defetism şi derută, doar acelaşi om care a scris şi *Ciuma*, apologetul din *Mitul lui Sisif* e istoricul *Omului revoltat*. Umanismul său, pe care mulţi l-au ironizat ca fiind sentimental-generos şi utopic-pacifist, e unul din puţinele mesaje încrezătoare în soarta omului ale literaturii occidentului din secolul XX. Optimismul său nu e nicidecum superficial, pesimismul său nu e ireductibil. Desigur, ni-l putem imagina pe Sisif fericit (şi aceasta nu e doar o proiecţie a unui idilism) după cum triumful omului ameninţat asupra forţelor care-l exilează *în* propriul său regat nu e niciodată definitiv. *Patos agonic*, poate această formulă se apropie mai mult de spiritul operei lui Camus. Revoltă neagră, uneori solitară, jinduind nespus să fie solidară, a unui „sfînt fără Dumnezeu", opunînd unui cer închis şi unui univers advers măsura demnităţii umane.

Dincolo de toate tribulaţiile unui om căutîndu-se neîncetat pe sine, găsindu-se mereu în altul, rămîne înscris în opera acestui fiu al veacului său efortul unei vieţi neconsimţind neantului nimic din substanţa sa, opunînd absurdului luciditatea unui spirit care veghează.

Capitolul VII

EUGEN IONESCU
SAU
ABSURDITATEA ABSURDULUI

1. *Portret al artistului în tinereţe*

În *Jurnalul* său — din care unele file sînt publicate în *Nu* — la 23 august 1932, Eugen Ionescu nota: „Nu pot rămîne la viaţa asta pe care nici nu o trăiesc din plin. Nici la literatură. Ci stau aşa şovăitor, între două punţi“ [1]. S-ar putea aminti, în legătură cu această poziţie, în *fals echilibru*, a tînărului Eugen Ionescu, dubla apetenţă baudelairiană spre Dumnezeu şi Diavol, spre extazul vieţii şi spre oroarea vieţii, celebrul faustic-goethean: *„Zwei Seelen wohnen, ach, in meiner Brust“*, ca şi alte nu mai puţin auguste pilde de dedublare, ambivalenţă, ezitare la răscruce. După cum s-ar putea aminti dilema măgarului lui Buridan şovăind între căpiţele de fîn la egală distanţă de perplexa sa persoană. Undeva, Baudelaire şi Faust, măgarul lui Buridan şi Eugen Ionescu se întîlnesc: într-un punct neutru, un loc gol în care stau suspendaţi, plini numai de ei înşişi. În acele îndepărtate pagini de *Jurnal*, viitorul autor al *Ucigaşului fără simbrie (Tueur sans Gages)* însemna vidul lăuntric şi obsesia egotistă: „Nu am nici o pasiune, nici o obsesie în afară de mine: Eu care-mi sînt gloria, bucuria, suferinţa, viaţa, moartea !...“ [2] Dar nimic mai plictisitor (în sensul cel mai grav al cuvîntului), decît vibrarea în vid, pe loc, ca o limbă de cîntar cu talgerele în permanent echilibru. De la romanticii „oameni fără rost“, prin eleganţii cultivatori ai *spleen*-ului, pînă la angoasaţii plictisului existenţial, generaţii de fii ai ultimelor două secole au cunoscut acest rău al neputinţei de a se părăsi pe sine. Eugen Ionescu, în acei ani ai începuturilor sale, era prea lucid pentru ca să nu-şi dea seama că numai o transcendere a acestui egotism, o depăşire a echilibrului indecis între trăire şi creaţie îl poate mîntui. „Înţeleg că numai aşa m-aş putea salva: murind pentru jumătate din mine, trăind pentru jumătate din mine. Trebuie să

risc totul pe o singură carte. Numai riscînd totul pot cîştiga totul" [3]. Dar, în van. Neputinţa sa majoră, pe care şi-o recunoaşte, este tocmai aceasta : de a se transcende pe sine. El nu se sfieşte să recunoască : „sînt fricos, ...sînt şovăielnic. Nu am decît atitudini duble. ...Aceasta e marea mea tragedie : nu mă pot devota... Nu mă pot transcende" [4]. Aşteptînd, parcă, o minune, tînărul scriitor se refugia într-un nihilism *de situaţie* (cum ai spune : o nevroză de situaţie), un nihilism al indiferenţei : „Toate problemele sînt egal de importante, egal de neimportante, egal de neadevărate." Dar, încă o dată, toate acestea denotă o neputinţă a transcenderii.

Neputinţă de a depăşi, îndeosebi, teama de moarte. O lume întreagă cunoaşte azi anxietatea dramaturgului Eugen Ionescu, obsesia sa thanatică, terorile sale. Cele două volume de jurnal publicate în ultimii ani — *journal en miettes (Jurnal în fărîme)* şi *Présent Passé, Passé Présent (Prezent Trecut, Trecut Prezent)* — pe lîngă piesele sale, mărturisesc aplecarea acestui spirit spre ruminarea gîndurilor de moarte. Un *memento mori* constant e înscris în faldurile cele mai intime ale sensibilităţii ionesciene. Tema „regelui care moare" îi era deja familiară tînărului autor al lui *Nu* care, în însemnările sale din *Jurnal,* consemna din cînd în cînd recrudescenţele terorii. Astfel, la 29 august 1932 : „Mi-e teamă. Am avut o dată senzaţia iminenţei morţii : a fost o debandadă în mine, o panică, un ţipăt din toate fibrele, un refuz îngrozit al fiinţei mele întregi. Nu e nimic în mine care vrea să accepte moartea" [5]. Dar teama de moarte (dacă nu moartea însăşi) poate fi exorcizată prin procedee cvasimagice. Cuvîntul alungă tenebrele. Şi, îndeosebi, evocarea parodică a morţii o ţine oarecum la distanţă, ca un ritual taumaturgic : evocată, moartea care „umblă în jurul nostru tîlhăreşte" se retrage. În aceeaşi zi în care notează o importantă criză a morbidei sale frici, Eugen Ionescu scrie pe aceeaşi temă o adevărată parodie a fricii — cu indicaţiile de regie corespunzătoare unei comedii : *„mai tîrziu* — (A se citi cu un ton trenar, dramatic, acablat şi sughiţîndu-se cu lacrimi). Nu mai pot îndura atîta frică ! Atîta frică, atîta frică, atîta frică etc. etc." [6] Un adevărat *self-disgust* îl cuprinde pe cel atins de obsesia thanatică. În orele de anxietate, Eugen Io-

nescu simte un val de dezabuzare copleşindu-l. „Frica de moarte mă dezgustă de tot : de studiul despre Ion Barbu, de estetică, de literatură, de amor, de jurnalul acesta“ [7].

Şi totuşi, literatura era pentru Eugen Ionescu singurul refugiu din faţa acestei anxietăţi. Tînărul de odinioară se arunca asupra cărţilor scrise de alţii, asupra paginii încă nescrise de el, cu furia unui amant care caută în pasiunea sa un leac împotriva morţii. Vrea să îmbrăţişeze totul, să combată totul, să scrie totul, să noteze fiecare pas, faptele mărunte ale zilei, orice banalitate, tot ceea ce se uită. El *nu* vrea să uite. Căci, îşi spune : „asta este tot ce pot face pentru eternitatea mea“.

Eternitatea, nemurirea e absolutul la care rîvneşte Eugen Ionescu. Acum cînd a fost ales printre „nemuritorii“ Academiei Franceze, acum cînd operele sale adunate fac dintr-însul una din marile figuri ale literaturii contemporane, e interesant să urmăreşti geneza spiritului său în acele pagini atît de revelatoare ale începuturilor sale, mult mai semnificative pentru el decît şi-o mărturiseşte azi el însuşi. Citind paginile din *Nu,* Ionescu ne apare ca un Rastignac al literelor, un ambiţios fără pereche, însetat de celebritate, dorind amarnic locul întîi în republica literelor. „Nu am nici o pasiune, nici o obsesie în afară de mine. Eu care-mi sînt gloria, bucuria, suferinţa, viaţa, moartea“ [8]. Acest egocentrism, mereu ameninţat de umbra morţii, este osia furtunilor ce se stîrnesc într-însul şi pe care le stîrneşte el însuşi în jurul său. Atacurile tînărului autor al lui *Nu* purced din dorinţa sa de a se face cunoscut, de a face zgomot mare, cu orice preţ. E prea inteligent ca să nu-şi dea seama că analizele sale sînt simple mişcări tactice. „Îmi dau seama — mărturiseşte el — că, în sine, argumentele mele nu sînt nici valabile, nici nevalabile. Ceea ce numesc eu «acuzaţii» pot fi considerate drept caracteristice neutre ale poeziei barbiene“. De aceea : „Las totul şi îmi pun toate speranţele în prezentare : vervă, ironie, siguranţă, aparenţă logică şi inflexibilă, şarjă polemică şi alte prafuri în ochi... Cititorului aiurit să nu-i rămînă în urechi decît ecouri de îndepărtate clinchete, în ochi fumul bătăliei“ [9].

Cînd Claude Bonnefoy l-a întrebat pe Eugen Ionescu — în cursul acelor convorbiri organizate pe care ulterior

le-au publicat într-un volum — dacă literatura română i-a oferit ceva, a contribuit la formarea spiritului său, autorul *Rinocerilor* i-a vorbit criticului francez despre Caragiale şi Urmuz. N-a uitat să adauge : „mai sînt şi alţi scriitori români care au putut să mă marcheze. Aceştia sînt poeţii populari anonimi : poezia populară română este bogată, este mare“ [10].

Toate bune ! Dar uita, oare, Eugen Ionescu studiile sale atît de amănunţite asupra unor scriitori români, analizele sale prin care şi-a început cariera literară ? Oricare ar fi părerea noastră despre articolele adunate în volumul *Nu,* asupra acelor teribile pamflete — nu găsesc un alt epitet mai potrivit care să indice încercarea de a exercita un soi de terorism literar prin teribilisme juvenile — repet, oricum am privi textele referitoare la poezia lui Arghezi şi Ion Barbu, precum şi romanul lui Camil Petrescu, un fapt e sigur : rareori un tînăr scriitor a fost mai *prezent* în viaţa literară a timpului său, a ţării în a cărui limbă scria, decît Eugen Ionescu, la cei 22 de ani cîţi împlinise în 1934 cînd publica *Nu.* Cartea e savuroasă încă, dincolo de indignările pe care ţi le poate provoca lectura ei, tocmai prin acest aspect de cronică parţială surprinzînd un moment literar. Tînărul Ionescu nu se mulţumeşte să încerce o „reabilitare a analizei literare“, cum pretinde, exercitîndu-şi verva critică pe seama cîtorva scriitori, pe care de altfel îi stimează. Anunţînd dramaturgul de mai tîrziu, el se descrie pe sine cu toate fluctuaţiile umorilor sale, cu toate tribulaţiile prin care trece inteligenţa sa, trăind un adevărat conflict existenţial. Găsim în *Nu* un jurnal personal, confesiunea unui spirit în ebuliţie, a unui bizar extravertit, pentru care oamenii din jur sînt eroii dramelor din el însuşi. Aceşti oameni sînt, înainte de toate, scriitorii care-l incită pe Ionescu prin cărţile lor dar şi prin pura lor prezenţă fizică, printre care, cu care, din care trăieşte duhul său temător de moarte.

Recitind *Nu,* din perspectiva carierei ulterioare a scriitorului, ai unele revelaţii. Şi înainte de toate : tonul, accentele pe care vocea tînărului teribil le trădează cîteodată în scrierea sa sînt foarte adolescentine. Vocea unui adolescent întîrziat care se refuză, dar nu întru totul, care neagă, dar

nu totul. În fond, descoperi un însetat de puritate, de nevinovăție ca unul care e disperat din pricina primei poluări. „Cum să mă purific ? Sînt sfîșiat *(sfî-și-at)* de toate vanitățile, de toate ambițiile. Sufăr incomensurabil că nu sînt cel mai mare poet al Europei, cel mai mare critic universal, cel mai voinic ins din România și, măcar, prinț" [11]. Niciodată un autentic Rastignac nu și-ar fi clamat astfel apetiturile de condotier. Cu tot orgoliul său, Ionescu nu era un adevărat condotier. Era, poate, prea inteligent pentru a se mulțumi cu micile satisfacții ale voinței de putere, prea slab pentru a-și urmări cu perseverență scopurile. Chiar aceste „scopuri" nu erau obiectivele unui ambițios, ci mai curînd reveriile unui veleitar ori cuvintele unui ins care se complace în jocul de-a cuvintele. Stîrnite de emoții subiacente, cuvintele suscită, la rîndul lor, tumulturi emoționale.

Uneori, orgoliul devine o povară. La 28 august 1932, Eugen Ionescu notează în *Jurnalul* său : „De ce oare nu sînt permanent mulțumit, beat de fericirea elementară de a trăi ?... E cu neputință să lupt toată viața pentru orgoliu" [12]. Un adevărat conflict între propensiunile elementare ale firii, între principiul plăcerii și voința de putere. Exaltările mistice alternează cu depresiunile, ca la un adevărat ciclotimic. De altfel, repudierea valorilor, negarea totală nu exclude adeziunea la valori absolute, o afirmație nu mai puțin totală. Tînărul, care uneori afectează cinismul, e, în taină, un fervent al valorilor absolute. Uneori, uitîndu-și rușinea, își mărturisește sincera intimă aplecare spre tot ce dă sens, frumusețe, noblețe, valoare Spiritului. O adevărată sete a depășirii de sine, a transcenderii îl animă : „Și totuși văd că nu au nici un sens, nici o frumusețe, nici o noblețe, nici o valoare spirituală, luptele mele pentru vanitate, pentru mofturi. Dar nu pot depăși nimic !" (*Jurnal*, la 28 aug. 1932) [13]. Încă o dată acea neputință de a transcende și a se transcende. Dar observăm că nihilismul tînărului Ionescu, care izvorăște — ca și misoginia, uneori — dintr-un fel de dezamăgire, este gata să treacă într-o afirmare. Ba chiar într-o serie de afirmări. „Nu am nici o convingere, nici o morală, nici o conștiință — și tocmai de aceea, probabil, mă intimidează toate convingerile, toate moralele, toate conștiințele" [14].

Autenticul Eugen Ionescu se trădează, astfel, fără ca el să-şi dea parcă seama, în unele (rare !) cuvinte. Negatorul, nihilistul, se revelează un aspirant al ordinei. „E necesar un neo-junimism critic“ [15] exclamă el o dată. Ca şi Caragiale, Ionescu este un maiorescian, în pofida temperamentului. Aceşti frondeuri, dăruiţi cu duhul băşcăliei, pentru care totul e moft, ascund în fond sufletul marilor iubitori ai ordinii, ai rînduielii fireşti. Rigoarea principiilor este, în acest spirit, necesară în critica literară, nu destrăbălarea impresionistă. Impresionismul critic osîndit în *Nu,* tocmai întrucît „nu este o atitudine de principii, ci una temperamentală : sentimentalism cu totul nesprijinit în luciditate“ [16].

Fără îndoială, nu conştiinţa morală îl caracterizează pe polemistul din *Nu.* Nici cea estetică. În realitate, el se constituie pe sine eroul unei enorme farse literare. Ca un actor, Eugen Ionescu poartă diverse măşti. Îşi pune — vorbind despre una şi aceeaşi carte — cînd masca criticului care laudă, cînd pe aceea a criticului care condamnă. De fapt, nu crede în critica literară. Natură eminamente teatrală, critica e pentru el un *joc.* Un joc pasionant pe care-l relatează în *Nu* cu talentul viitorului dramaturg. Acolo, în acele dialoguri ale lui Eugen Ionescu cu Camil Petrescu, cu Liviu Rebreanu şi cu alţii se află prima manifestare publică a născocitorului de conflicte, dialoguri şi felurite mascarade absurde. Iată scenele ionesciene cum apar în acele monologuri, acele intermezzi din *Nu :* „Zic : A şi mă mir“, sau „În definitiv, d-le dragă...“

În unele pagini ale acestui fals manifest al unui condotier literar, cum ar putea fi subintitulat *Nu,* descoperi elementele unui tratat de politică literară. Se dau pînă şi sfaturi, de un evident machiavelism, privind exerciţiul virtuţilor necesare acestui nou „principe“ : aspirantul în literatură. El se va căli în lupte, deprinzîndu-se să fie calm, răbdător, supus, ascultător. Totul, fireşte, în aparenţă. Tratatul lui Eugen Ionescu e o propedeutică a tinerilor literaţi ce se pregătesc să devină maeştri ai *fourberiei* artistice.

Dacă scrisul său — în acei ani ai începuturilor — are o rădăcină mărturisită, acesta e „spiritul de vervă“. În nici un caz Ionescu nu scrie pentru a dovedi adevăruri, căci,

cum afirmă el în *Nu :* „Adevărul e un cuvînt care nu există în dicționarul conștiinței mele“ [17]. *Verva* ionesciană („din spirit de vervă mi-a venit să scriu“) e un complex de afecte, aspirații, tendințe temperamentale și obsesii. E într-însa marea euforie cvasimistică ce irumpe de undeva din străfundurile sale, jubilația într-o lume *nouă,* dar și rîsul aceluia pentru care toate sînt rizibile, setea de polemică, de a se judeca, de a se exprima *por oposición,* obsesia acumulării verbale și atîtea altele. Firește, nu trebuie să uităm pura și simpla dorință de a epata *le bourgeois.* Nu notează el, în *Jurnalul* său, la 11 august 1932 : „Studiul despre Ion Barbu îl scriu în același spirit tactic : să facă zgomot“ ? [18] Dar asemenea mărturisiri sînt ele însele făcute doar pentru *a face zgomot.* Aflînd că Ion I. Cantacuzino a scris un articol defavorabil lui Ion Barbu se întreabă dacă n-ar trebui să scrie un eseu „pentru reabilitarea lui Ion Barbu“ ? [19] Aceasta după ce, în prealabil, ciopîrțise poezia acestuia cu scalpelul criticului pornit pe masacre.

Declarația lui Eugen Ionescu — adeseori critică — privind studiul asupra lui Arghezi, mi se pare mai puțin cinică și mai curînd naivă. Tînărul mărturisește sincer (dacă era vreodată cu totul sincer) ce simte în timp ce scrie studiul său asupra lui Arghezi : „...în clipa în care am început să scriu studiul atît de vehement, atît de sigur în ton, atît de integral și intransigent negativ — poeziile lui Arghezi au reînceput să-mi pară neînchipuit de frumoase. *Dar nu se mai putea face nimic,* scrisesem jumătate din studiu.“ (*Jurnal,* 11 aug. 1932) [20]. Nu știi ce ar fi fost mai în spiritul ionescian, continuarea consecventă a analizei negatoare, sau conversiunea la mijlocul studiului, de la negare la afirmare.

Critica literară e doar un *pis-aller.* Tînărul Eugen Ionescu își dă seama că vocația sa e alta, că scrie eseuri, cronici, polemici, face analize literare, *faute de mieux.* „Fac critică literară, în loc să scriu, să povestesc (ce lucru mă oprește ?) ceea ce îmi aparține cel mai mult, cel mai autentic : faptele mărunte ale zilei, pașii prin grădină, ascultarea patefonului, discuția cu un prieten despre un lucru interesant pentru tot restul lumii, toate drumurile și micile cotituri unde îmi risipesc și îmi trăiesc viața. Tot ceea ce

se uită şi nu vreau să uit... Ştiu bine că am să mă recitesc în acest caiet, ce va fi un document ilizibil, fără să mă văd, fără să mă reamintesc. Dar asta e tot ce pot face pentru eternitatea mea." [21] Banalul îl fascinează pe acest tînăr care nu are de loc vocaţia excentricului. „Evadăm din banal numai prin permanentizarea şi scufundarea noastră în banal" [22]. În fond, libertăţile, dezordinea avangardei (activă la noi în anii '30) nu-l atrăgeau de loc pe Eugen Ionescu. Teatrul său care în anii '50 va apărea unor veterani ai avangardei drept plinirea vechilor lor năzuinţe, nu este aceea a unui „avangardist" în sensul — acum tradiţional — al cuvîntului. Avangarda nu s-a predat, dar a murit. La douăzeci de ani, Eugen Ionescu nu recunoştea avangarda nici măcar ca pe o formulă eliberatoare. Departe de a voi evadarea, aspira spre înlănţuire, spre totala submisiune în faţa unor principii. Dar unde sînt acele principii investite cu o demnitate absolută, în afara cărora totul nu e decît bîjbîială şi amorţire? Or, nimic nu urăşte acest tînăr care vociferează ca un rebel, acest iconoclast aparent nihilist, ca anarhia. Cum ar fi putut admite soluţiile avangardiste privind poezia şi arta un om care repudia astfel anarhia: „Este o anarhie la care s-a ajuns: aceea de a se fabrica imagini de dragul imaginilor..." ? [23] Revoltatul doreşte, de fapt, o ordine nouă, lichidarea oricărei anarhii, instaurarea unei poetici bine temperate. După el: „gîtuirea retoricei este necesară" [24]. Ca şi, de altfel, o „gîtuire" a metaforei.

Desigur, critica literară — Eugen Ionescu o ştia atît de bine încă de atunci — pare o imensă vanitate, deşertăciunea deşertăciunilor, atunci cînd e raportată la marile „probleme" ale existenţei. „Ce interesează adevărul critic? Ce interesează un şah la rege faţă de problema morţii?" Critica e o futilă întreprindere a unui *homo ludens*. Criticul nu este decît un ins care se joacă. „Scrupule? ce scrupule să am? totul nu este oare numai un joc? în joc nimic nu este grav" [25]. Totul în critică ţine de „regulile jocului". Judecăţile criticului sînt, toate, ficţiuni. Ele nu depind de o realitate obiectivă, exterioară, de un *dat* al operei, ci de o arbitrară prepotenţă, de bunul plac al criticului. Niciodată nu s-au pronunţat împotriva criticii literare mai aspre judecăţi decît

sentințele acestui tînăr critic care a dus prepotența critică — tocmai pentru a demonstra caracterul arbitrar al pseudojudecăților disciplinei sale — *ad absurdum*. „Orice carte îți place dacă vrei. Orice carte îți displace dacă vrei. Sînt convins de inutilitatea criticii literare după cum sînt convins de lipsa de semnificație metafizică a literaturii“ [26]. Pornit pe panta negațiilor, tînărul nihilist (în fond — repetăm — mare iubitor al ordinii, cum se va dovedi mai tîrziu) atacă pînă și obiectul ardorilor sale, inima venerată în secret a literaturii, „semnificația ei metafizică“. Nu era sincer atunci cînd proclama vidul de sens metafizic al literaturii? Era și nu era. Dus de elanul său retoric, acest orator — în fond, levantin), mai curînd retor decît orator, și, ascultîndu-l mai atent, retor deosebit de inteligent dar și suficient de limbut — așadar, tîrît de patosul său negator, tînărul Eugen Ionescu dă curs resentimentelor sale (de fapt sentimente *rentrés*) anti-literare. Afectînd superficialitatea dezinvoltă, el joacă rolul unui Alcibiade al literelor: „Dacă fac critică literară, o fac din lipsă de ocupație. Nu mă simt de loc angajat de lucrurile scrise astăzi, de cele contrarii de ieri. Fac critică, de obicei negativă, pentru că spiritul meu este vizibil aplecat către rău...“ [27] Mărturisirea aplecării spre rău, a unei propensiuni demonice nu este deosebit de gravă. Tînărul e pornit pe confesiuni, dar, ca într-un joc de oglinzi la moși, imaginea pe care ne-o oferă despre sine e contorsionată. Joc al nesincerității, măști, mimare, travestiuri, toate anunță marele mim, comediantul. Jocul e pasionant uneori, antrenant îndeobște, plictisitor din cînd în cînd, în ore de acedie. Delectîndu-se în ruminarea gîndurilor privind deșertăciunea deșertăciunilor literare, Eugen Ionescu ține să precizeze uneori că e *deasupra* criticii pe care o exercită, că nu-i acceptă rigorile, nu-i acordă importanță, nu i se robește. „Îmi dau așa de bine seama că meseria mea de critic literar e cu desăvîrșire stupidă. E un joc futil; complet neimportant.“ E, cum spune o dată Eugen Ionescu, un fel de „cîștigare a nimicului“, un mod de a-ți fura „propria căciulă“ [28].

Era însă poetul mai fericit decît criticul literar? Înainte de a publica *Nu*, Eugen Ionescu tipărise o plachetă de poezii, *Elegii pentru ființe mici*. Azi, dramaturgul are perfectă

dreptate cînd repudiază acea prea juvenilă scriere. Citind aceste compuneri naive (sau stîngace, sau lipsite de har) nu te poţi mira îndeajuns că preainteligentul autor al lui *Nu* a putut scrie versuri de o asemenea fadoare. Incisivul iconoclast, acerbul critic al lui Arghezi, ascundea aşadar în el o coardă lirică gingaş-subţire ? Dar discrepanţa între reflexia imediată şi creaţia imediată apare cu atît mai mare la Eugen Ionescu tînăr, cu cît pretenţiile estetice par mai incompatibile cu înfăptuirile artistice. Un critic pentru care „poezia nu poate fi *gîndire metafizică* şi *intuiţie metafizică*..." [29], care vorbeşte despre „cunoaşterea lirică" singura în stare să confere valoare artei, a scris acele versuri de licean nedăruit pe care apoi cu prezumptţiozitate le-a publicat în *Elegii pentru fiinţe mici ?* Îndrăzneţul contestatar care clama împotriva „discursivităţii abstracte" a poeziei lui Arghezi, care socotea *Florile de mucigai* drept „simple naraţiuni... prozaice", drept poezie minoră pentru care „Arghezi nu mai este actual, nu mai este viu", scrie o lirică perfect-neviabilă, poezii născute moarte. Ştim cît de mult aprecia Eugen Ionescu *sinceritatea,* autenticitatea în exprimarea emoţiilor, de vreme ce, pentru el „arta are un deplin scop în sine : expresia ca eliberare, cvasifiziologică, de emoţie" [30]. În numele acestei autenticităţi, îl acuză pe Tudor Arghezi de „simulare". Poetul e un simulant — după Ionescu — atunci cînd tehnica sa nu e independentă de emoţie, cînd poetul jonglează cu emoţia, o conduce. Dar aproape toată lirica modernă se întemeiază pe o asemenea „simulare". Ca şi critica literară, prin care Eugen Ionescu, tînăr, socotea că-şi „fură căciula", poezia i se pare un „mers în străchini". *Elegiile pentru fiinţe mici* sînt, într-adevăr, o călcare în străchini a unui spirit subtil.

Dar, mult mai gravă decît critica literară, mai teribilă decît orice dispută bizantină pe marginea literelor, se anunţa pentru tînărul preasensibil criza mare a secolului. Eugen Ionescu pare să se fi vrut în unele clipe profetul unei apocalipse. Regreta că va muri fără să fi putut contribui la marea nimicire (alt paradox al acestui constructor !) : „Am să mor fără să fi jucat un rol pe scena europeană care se va nimici fără ajutorul meu !" [31] Presimţind cutremurele mari care vor

zgudui temeliile culturii umane, ar vrea să clameze. Dar vocea sa se stinge încă înainte ca cuvintele sale să se poată spulbera *in deserto*. „Cu ce vorbe noi să strig să mă audă..." [32] Dramaturgul de mai tîrziu știe — cu un an înainte de venirea la putere a lui Hitler în Germania — că un nor se va întinde peste Europa, peste lumea întreagă. Anxietatea sa are, firește, și alte rădăcini în afara acelora hrănindu-se din criza timpului. Ca un alt Pascal, simțind prăpastia căscîndu-se lîngă el, Ionescu *vede* surpări și ruină în jurul său. „Mi-e frică să privesc la fereastră golurile negre. De aceea închid ochii... Totul se surpă ! Totul se surpă ! Urletul meu e slab ca un suspin" [33]. Literatura, critica literară nu sînt decît refugii, mici tărîmuri ferme în inundația universală. După cum, odinioară, unii se refugiau din fața pericolelor vieții între zidurile unei mănăstiri, tot astfel Ionescu predică retragerea între zidurile chinezești ale unui mandarinat literar. „Nu-i nimic de făcut decît să închidem ochii. Să facem critică literară. Să ne prindă moartea cu spatele întors spre ea, făcînd critică literară" (*Jurnal* — 12 aug. 1932) [34]. Dar bizantinul știe că literatura într-o lume asediată e o consolare, un paliativ. „Ne jucăm lîngă abisuri, cu păpușile" (id.).

Să fi uitat oare Eugen Ionescu, dramaturgul celebru din 1970, care joacă într-adevăr un mare „rol pe scena europeană", că, în urmă cu ani, a luat parte, nu ca figurant, ci ca un actor debutant, jucîndu-și rolul cu o prea mare ingeniozitate, la luptele din arena literară românească ? Nu, fără îndoială. Căci dacă ar fi uitat, asta ar însemna un triumf al morții, cea care pe toate le uită, asupra vieții. Or, Eugen Ionescu este încă un scriitor și un om foarte viu.

2. *Ambivalențe și obsesii*

Într-o pagină din jurnalul său contrapunctic — *Présent Passé, Passé Présent* — Eugen Ionescu, ajuns *nel mezzo del camin de nostra vita*, se întreabă cum a putut accepta să devină un om matur, de treizeci de ani, un *alt* om decît cel care fusese. Așadar, poți deveni altul. „Aceasta poate să

pară absurd. Nu-mi rămîne decît regretul de a fi altul. Acest regret face ca eu să fiu tot eu însumi, copilul care am fost..." [35] Formula rimbauldiană, „eu este altul", reapare în experiența lui Eugen Ionescu, ca imposibilitate a menținerii identității eului. Alteritatea e însă un scandal. Situație absurdă : nu poți rămîne cel care ești și, totodată, nu poți evada cu totul dintr-o identitate. În textul cu care se încheie *Journal en miettes*, Eugen Ionescu declară despre sine că e atît de „adevărat", încît nu poate scăpa de sine însuși. Mai demult, în *Nu*, observase : „Adevărat este că nu putem ieși din pielea noastră. Ce ne preocupă în opera de artă — dar ce constituie chiar opera de artă — este întruchiparea unei anumite configurații emoționale..." [36] Autenticitatea mult rîvnită de scriitorii deceniului al patrulea al secolului nostru — de la Malraux la Sartre — este, oare, în perspectiva lui Ionescu o osîndă ? Nu poți fi altul decît ești ?

Dar cine este el, *în sine ?* „În mine este infernul. Știu acum ce este infernul" [37]. Spre deosebire de Sartre, care susține că *altul* este *infernul*, Ionescu — mai jansenist, în această privință — descoperă demonia în el însuși. Eul ca un infern particular înseamnă o damnare *în* viață, *la* viață. Conștiința unei damnări, ca și aspirația spre o mîntuire posibilă împart viața spirituală a acestui om care a descoperit teatrul, aparent din întîmplare, în realitate determinat de ambivalențele unei dramatice vieți interioare.

La originea farsei tragice ionesciene descoperim opoziția, conflictul între puterile contrarii care-i domină existența. Cupluri antitetice, apetențe simultane divergente tulbură economia spiritului său. Și, înainte de toate, opoziția între *lumină* și *tenebre*. Paginile de jurnal, publicate în volumele amintite, ca și mărturisirile făcute lui Claude Bonnefoy și publicate în *Entretiens avec Eugène Ionesco*, abundă în amintiri, în reflexii referitoare la cele două sfere privilegiate ale experiențelor scriitorului : „lumina" și „tenebrele". Lumina se asociază, firește, cu paradisul pierdut al copilăriei. Ionescu își amintește unele momente de extazie luminoasă, trăite în copilărie, ca și Proust în experiențele de tipul „*madeleine*"-ei. Se vede la țară, plimbîndu-se, ieșind într-un cîmp strălucitor sub soare. Probabil — își va spune el, mai tîrziu —

aceasta era însăşi lumina primei zile a facerii lumii. O lume feciorelnică, abia creată. Dar, cu timpul, culorile s-au estompat, ochii au obosit de atîta lumină, copilul a îmbătrînit pierzînd paradisul. Fanarea culorilor, stingerea treptată a luminilor ca experienţă tipică a maturităţii ce se proiectează pe sine în urmă, într-un trecut care se luminează pe măsură ce prezentul se întunecă, este destul de comună. Acuitatea ei excepţională, caracterul ei obsesiv şi evident, transpunerea ei pe alte planuri decît cele ale existenţei imediate fac dintr-însa — în cazul lui Eugen Ionescu — o experienţă privilegiată. Memoria şi imaginaţia dramaturgului funcţionează, parcă, sub imperiul unei bipolarităţi întuneric-lumină.

Timpul la Eugen Ionescu este o putere care, intervenind în raportul întuneric-lumină, provoacă o corupere a luminii originare. Un univers luminos se obscurizează în anii-secoli ai unei vieţi. Din dominantă, lumina devine recesivă, se ascunde, alcătuieşte un univers ocult. Ea se cere revelată. Afinităţile literare ale lui Eugen Ionescu sînt, bizar, magnetizate de o prezenţă subiacentă a luminii sau întunericului. *Un coeur simple,* naraţiunea lui Flaubert, l-a impresionat mult altă dată, din pricina unei „luminozităţi" a cuvintelor. Îi place „stilul de lumină" al lui Charles du Bos. Îl interesează mistica luminii la hesechiaştii bizantini din secolele XII—XIV. Scriitorul nu ştie cărei „realităţi" îi corespunde această lumină. E prea lucid, desigur, pentru ca să atribuie trăirilor sale, euforiei sale în contactul cu lumina, o semnificaţie mistică. E conştient, doar, de existenţa unei bipolarităţi a experienţelor sale. Căci luminii îi sînt opuse obscuritatea, noroiul ; zborului în lumină scufundarea în mlaştină.

Prezenţa „luminosului" în piesele lui Eugen Ionescu (de exemplu „oraşul radios" din *Tueur sans Gages)* implică transfigurarea unei realităţi. Lumina este o lume transfigurată. Ea permite sau presupune metamorfozele pozitive. Epifania ionesciană a luminii poate fi apropiată de posibilitatea miraculosului, a acelui miraculos despre care André Breton, în *Manifeste du surréalisme,* afirma că este frumos, *numai* miraculosul fiind frumos. „Miracolul" luminii înseamnă metamorfoza glorioasă, apariţia unei frumuseţi inexplicabile. Pre-

zența luminii dă naștere unui sentiment de plenitudine, unei euforii particulare.

Obscuritatea, tenebrele, noaptea constituie, în schimb, spațiul matrice al unei lucidități negative. Ontologic, ele ar corespunde unei *obstrucții* existențiale. Dacă bucuria, euforia (dar și anxietatea) sînt asociate, în universul sensibilității și imaginației ionesciene, cu lumina și cu absența greutății, cu agilitatea și volatilitatea, umbra, greutatea, scufundarea în noroi, surse de anxietate, corespund unei *dificultăți de a fi*.

Două stări existențiale determină, așadar, o ambivalență emoțională precum și o dublă magnetizare a cîmpurilor imaginarului ionescian. Motivele obsesive pe care le revelează opera dramaturgului corespund acestei dedublări de care scriitorul ajuns la maturitatea creației sale este foarte conștient. „Mă simt cînd ușor, sau cînd prea greu, cînd prea ușor. *Ușurătatea* este evanescența euforică. Ea poate deveni tragică sau dureroasă cînd există o anxietate. Cînd lipsește anxietatea, ea este facilitate de a fi" [38]. Așadar, *volatilitatea* poate fi și ea asociată cu anxietatea și, deci, cu dificultatea de a fi, nu mai puțin decît *împotmolirea*. Dar, în genere, vom vedea — urmărind motivele obsesive ale dramaturgiei ionesciene — că *zborul* corespunde euforiei, transfigurării în lumină, după cum împotmolirea ține de o metaforică a depresiunii. În zbor, corpul omenesc e supus unei transsubstanțieri. El devine un *corp glorios* — cum a arătat, mult înaintea lui Ionescu, o întreagă mitologie creștină. De altfel, dramaturgul știe prea bine că un psihanalist din școala lui C. G. Jung ar putea să asocieze temele obsesiilor sale cu anumite mituri străvechi, că ar putea să afle în opera sa expresia separării între pămînt și cer, a unui dezechilibru între elementele terestre și cele uraniene. Dar, împotmolirea din povestirea *La Vase*, înecații din bazinele *Ucigașului fără simbrie*, alunecarea lui Choubert, din *Victimele datoriei*, în noroi, ca și încercările sale de ascensiune, apoi împotmolirea personajelor din *Cîntăreața cheală* în banalitatea limbajului lipsit de sens ca și a altor personaje în coșmar ori în delirul verbal au o semnificație literară aluzivă la un plan social-cultural foarte real. Totalitarismul nazist, ca și „asfixia, opresiunea pe care lumea actuală ne face să o suferim" [39]

— după cum mărturisește scriitorul își găsesc expresia în acele imagini ale *greutății,* ale *densității,* ale *scufundării* și *împotmolirii* care abundă în textele sale. Oamenii care „secretează tirania" sînt oamenii *noroiului,* sînt cei care împiedică *zborul,* euforia *luminii.* Rare au fost perioadele, de altfel, în istoria omenirii, în care — după Eugen Ionescu — au dominat lumina și volatilitatea existențial-creatoare. Epoca lui Pericle, Renașterea sînt printre acestea.

Dedublarea stărilor existențiale, opoziția luminii și tenebrelor, a zborului și împotmolirii, din teatrul lui Ionescu, constituie însă mai puțin un sistem de aluzii la o realitate concret istorică-culturală, cît o structură metaforică de sine stătătoare avînd o pluralitate de sensuri. Metaforele derivă dintr-o dublă sursă sensibil-imaginativă, dintr-o anxietate și o nostalgie originară. „Scriu din anxietate, din nostalgie... o nostalgie care nu-și mai cunoaște obiectul sau care, fixîndu-se asupra unui obiect, își dă seama că motivul ei este aiurea"[40]. Această mărturisire a dramaturgului ne îndeamnă să-l urmărim în dedalul anxietăților și euforiilor sale existențiale, deci lipsite de un motiv imediat, matrice a imaginarului.

Lipsa care provoacă anxietatea este cea care incită totodată nostalgia. Dincolo de limitele tinereții sale, artistul (care încă se refuză ori nu se recunoaște ca atare) încearcă să dezvăluie în sine acel „univers al luminii" care neliniștește, îl tulbură, îi lipsește. Dar nu face decît să accentueze lipsa, vidul („Nu surprind decît vidul"). Lumina e îngropată, s-a descompus. Aceasta nu este doar proustiana constatare a „paradisului pierdut", a evanescenței fericirii nevinovate a copilăriei, a iubirii materne. Uneori, nu numai prin reminiscența salvatoare, universul se mai poate ilumina subit. Un „eveniment" — după Eugen Ionescu — se produce. Esențială este *așteptarea* acestui eveniment. Corespunzătoare miracolului regăsirii timpului pierdut din universul lui Proust este revelarea *evenimentului* în spațiul luminos al universului ionescian. Paradisul aparține prin esență trecutului la cel dintîi, prin esență posibilului, deci viitorului, la cel de-al doilea. E adevărat că dramaturgul îl urmează pe romancier atunci cînd caută — anxios ori nostalgic — *evenimentul,* în straturile scufundate ale trecutului. Dar așteptarea (la care se

reduce în cele din urmă atît anxietatea, cît și nostalgia) e îndreptată spre un *eveniment* ce se va produce. „Lumina amintirii, sau, mai degrabă, lumina pe care amintirea o conferă lucrurilor este cea mai palidă“ [41]. Adevărata lumină este acea transfigurare a unui „real cotidian“ care face din acesta un „real glorios“, iluminarea totală a unei lumi *in statu nascendi*. Estetica lui Eugen Ionescu va fi, deci, aceea a așteptării unei iluminări. În lumina intactă a unei dimineți noi, în transparența unei experiențe deschise spre ceea ce va să vină, „evenimentul se va produce, poate“ [42]. Acesta e evenimentul unei noi creații, unei epifanii — în lumină — a frumosului. Frumosul astfel așteptat, ca o revelație, este „atroce“ — după autorul *Ucigașului fără simbrie*. Căci el nu este pentru noi decît o fantasmă. Într-adevăr, frumosul nu ne aparține, el e în afara noastră, el nu poate fi cuprins. „El deșteaptă în mine — spune Ionescu — nostalgia unei absențe esențiale, el îmi amintește că eu nu am, că eu nu sînt, ceea ce eu nu sînt, ceea ce eu nu am“ [43]. Urmă precară într-o lume a vanităților, frumosul este o manifestare a eternității și un semn al morții. Frumosul — ca iluminare, ca transfigurare — se revelează a fi o lume în care scriitorul nu se recunoaște pe sine, pe care o contemplă cu mirare. Acest *„étonnement“* — corespunzînd iluminării estetice, apariției „evenimentului“ — este fenomenul originar, ionescian, al creației artistice.

Mirare și conștiință de a fi se identifică. Mirarea implică descoperirea unei lumi noi, trezirea la o conștiință de sine, în euforia luminii : Eugen Ionescu revine iarăși și iarăși, în jurnalul său, la această experiență pseudo-mistică. Pendulînd între vid (echivalent cu *seceta* mistică, cu *noaptea obscură a sufletului)* și plenitudine (extazul mistic), evoluînd — ca și bolnavii lui Pierre Janet — de la anxietate la extaz, el cunoaște așteptarea transfigurării într-o stare de letargie. Sentimentul plenitudinii este o evidență miraculoasă a existenței : „Miracolul de a fi, miracolul de a fi“ [44] — repetă odată scriitorul, ca sub imperiul unei exaltări. Cel care se simte trist, amar, vid, atunci cînd nu e „în inima misterului esențial“, are deodată sentimentul că spațiul se golește

de orice greutate materială, că totul devine transparent, permeabil. Realitatea pare — în asemenea stări — că se golește de orice conținut ; lucrurile se eliberează de orice denominație arbitrară, de „constrîngerea sau obligația socială și logică a definiției, a organizării..." [45] Criză nominalistă ? Nu, scriitorul crede ferm că — în asemenea situații excepționale — el reintegrează „unica și esențiala realitate" [46]. Totul devine, în același timp, profund real și profund ireal, în aceste ore de plenitudine și iluminație.

Dar evidența miraculoasă, euforică, nu durează. Ea se risipește, cerul redevine oarecare, lumina se depărtează, lucrurile revin la forma lor cotidiană, o lume de gheață, dură, grea, tenebroasă și totodată născătoare de vid, reapare. „Departe de noi constelațiile, azurul infinit, bucuria fără margini, sărbătoarea" [47]. Dacă echivalăm starea de *copilărie* cu mirarea continuă, cu prezența miraculoasă a unui univers nou, această întrebare a universului, căderea în vidul existențial e identică cu încetarea „copilăriei". Sîntem obișnuiți să explicăm experiența „ieșirii din paradis" prin apariția unui sentiment de culpă. Am văzut că un sindrom al vinovăției explică multe din tribulațiile existenței și creației lui Franz Kafka. Remarcăm și în cazul lui Eugen Ionescu o traumă care i-a tulburat copilăria, o traumă asupra căreia (asemenea lui Kafka) revine adeseori în însemnările din *Jurnalul* său. Trauma e condiționată de un conflict cu autoritatea paternă. Imaginea tatălui e asociată cu simbolurile opresiunii, cu un *imago* mitic al Monstrului, al Tiranului. Dar, dacă unele din elementele situației conflictuale sînt asemănătoare în cazul lui Ionescu și acela al lui Kafka, rezolvarea conflictului este îndeajuns de diferită, determinînd orientările diverse ale creației celor doi scriitori. Tatăl, ca imagine originară a tuturor autorităților, este odios prin prepotență. Ca întrupare a Legii provoacă — la Kafka, și la Ionescu — o adversitate împotriva Justiției. Textele avînd un sens polemic împotriva „autorităților", a „Justiției", sînt mai tranșante la Ionescu decît la autorul *Procesului*. „Tot ce era autoritate mi se părea, și este, nedrept" [48] — afirma o dată Eugen Ionescu. De asemenea — în aceeași analiză a raporturilor sale cu Tatăl : „Știu că orice justiție e ne-

dreaptă și că orice autoritate este arbitrară..." [49] Condamnat în tinerețe pentru pamflete contra armatei și magistraturii, Ionescu rămîne un nonconformist. Dar — cum vom vedea — nonconformismul nu exclude o apetență spre ordine, spre principiile de autoritate. Scriitorul matur, revenind asupra traumelor copilăriei sale, își absolvă tatăl. Desigur, conflictul de altădată nu poate fi eludat, Ionescu mărturisește, ca și Kafka, relația strînsă între realizarea sa pe plan literar și trauma paternă. „Scrisul meu se ocupa cu tine..." — îi mărturisește Kafka tatălui său. „Tot ce am făcut, am făcut oarecum împotriva lui" [50] — declară Ionescu. Dar, în perspectiva timpului, raporturile dintre tiranul mort și victimă se schimbă. Sentimentul de culpabilitate, care nu a apărut (sau, mai exact, a fost refulat sub impulsurile unei revolte juvenile) în timpul conflictului cu Tatăl, va apare mult mai tîrziu. Oare nu ca un reflex tardiv al unui regret, al unui sentiment de culpă secundar, de vinovăție împotriva Tatălui socotit multă vreme Marele Vinovat ? „De fapt — îi mărturisește Eugen Ionescu lui Claude Bonnefoy — dacă scriu, o fac grație unui sentiment de culpabilitate, pentru că prefer să nu scriu, să nu ridic nici o povară, în sfîrșit, să nu lucrez" [51]. Însăși munca scriitorului îi provoacă un asemenea sentiment, căci, în fond, o consideră inutilă, o vanitate. Dar, remarcăm că, în piesele lui Eugen Ionescu, personajele care se simt vinovate sînt întotdeauna izolații, marii însinguraţi : Choubert în *Les victimes du devoir*, eroul titular în *Amédée ou Comment s'en débarasser*, Jean și Bérenger el însuși în *Rhinocéros*. Colectivitatea nu se simte niciodată culpabilă. Înglobat într-o comunitate, înrădăcinat într-un sol, nu ai sentimentul unei vinovății. Eroul kafkian care nu-și are rădăcinile înfipte în nici un sol, exilatul lui Camus, însinguraţii lui Ionescu au rana deschisă, conștiința dureroasă a unei culpe.

Deși se mărturisește purtător al unui asemenea sentiment, Eugen Ionescu este la antipozii „Marelui Vinovat". El e mult mai sincer, mai autentic în denegarea oricărei vinovății decît în asumarea ei mai mult ori mai puțin masochistă. „...N-am făcut nici un rău lumii" [52] — îi declară el lui Claude Bonnefoy. Culpa care grevează conștiințele este

de cele mai multe ori imaginară — socoate el, de fapt. Vina tatălui său ? Nu este ea aceea a unei omeniri întregi ? Pentru Eugen Ionescu nu există o responsabilitate deplină a actelor comise. Culpabilitatea e relativă. Justiția toată riscă să fie necontenit nedreaptă. „Sîntem toți iresponsabili, mai mult ori mai puțin, căci cine e stăpîn pe sine, stăpîn peste dorințele sale, cine este cel care poate distinge realitatea de miraj ?" [53] A nu da nimic din tine și a da prea mult generează, în mod egal, sentimentul culpei. Cel care a dat totul e un vampir *în potentia. Însăși foamea și setea* de a fi — motivul esențial al piesei *La Soif et la Faim* — este generatoarea unei culpabilități potențiale. În cele din urmă, existența însăși este o culpă virtuală. Dar, lărgindu-se astfel sfera culpabilității, se ajunge la spargerea limitelor acesteia, la abolirea acesteia. Se poate remarca, astfel, că în universul imaginar ionescian dominantă e nu obsesia vinovăției, ci a nevinovăției originare. Obsesia timpurie a încă tînărului scriitor. Într-o *Rugă* din *Elegii pentru ființe mici,* poetul clama, cu suavități naive în glas (ce dezmințeau parcă tonul incisiv din *Nu*) :

„Doamne mic, ridică-mă,
și fă-mă fericit
ca pe boii cu coarne nevinovate
ca pe cîinii cu ochii de îngeri
ca pe nenufari.."

Motivul pe care l-am semnalat al luminii plenare, al iluminării euforice, paradiziace, face parte din planul unei nevinovății originare rîvnite, obsedant urmărite. Anii de copilărie petrecuți în micul cătun de lîngă La Chapelle Anthenaise se oferă amintirii scriitorului matur ca o feerie îndepărtată, ca o imagine a paradisului pierdut, o existență în centrul imobil, etern, al unei lumi în rotire. „Satul — remarcă el — era un cosmos, totodată cuib și spațiu, singurătate necesară și comunitate. Nu era o lume limitată, ci o lume împlinită [54]. Imaginile *cuibului, casei închise* revin în textele lui Ionescu, imagini parabolice ale unui paradis derizoriu. „Cetatea radioasă" din *Tueur sans Gages* e un asemenea cuib para-

diziac al nevinovăției. Dar crima și toată vinovăția umană amenință orice asemenea comunitate a purității. Locul lipsit de anxietăți (*„un lieu désangoissant"* — astfel definește Ionescu cuibul privilegiat, paradiziac rural, al copilăriei sale) este esențial *imaginar*. El este fie o reminiscență (ca și aceea a lumii Ideilor platonice), fie o proiecție echivocă, deci lovită de posibilitatea eșecului (ca și „Cetatea radioasă" din *Tueur sans Gages*). Niciodată prezent, paradisul nevinovăției se pierde în trecutul-abolit ori în viitorul utopic.

În schimb, în luciditatea nocturnă, în „lumina pesimistă a nopții" ceea ce apare ca o prezență terifiantă este dezagregarea. Lumea se golește de substanță, semnele își pierd sensul, omul se descoperă într-o ruptură tragică, abandonat, spectator însingurat al unei lumi ce se descompune. În experiența acestei lucidități nocturne, ca o logică ce pare infailibilă, apare, ca o unică certitudine, gîndul morții inevitabile. Obsesia morții are, fără îndoială, un rol central în economia spirituală a celui care a scris — tocmai pentru a găsi un remediu împotriva fricii de a muri — *Le Roi se meurt*.

„Sufăr că trăiesc. A dori să trăiești cu atîta înverșunare e o nevroză ; mă agăț de nevroza mea, sînt obișnuit cu ea, îmi iubesc nevroza. Nu vreau să mă vindec. De aici îmi vine această frică teribilă, această panică nocturnă" [55]. O panică pe care Eugen Ionescu a cunoscut-o de timpuriu. Printre marile evenimente afective ale copilăriei sale (pe lîngă plenitudinea paradiziacă din La Chapelle Anthenaise, pe lîngă experiența singurătății mamei — Joséphine din *Piéton de l'Air*), întîlnim ceea ce el însuși numește „revelarea morții". Întrebările inchizitoriale ale copilului care vrea să afle de la mama lui de ce a murit cutare, pînă unde putem îmbătrîni, dacă vom muri cu toții, indică o preocupare obsesivă precoce. Anxietatea în fața faptului brutal de a muri va reveni mai tîrziu (în perioada însemnărilor din jurnalul publicat în *Nu*) și nu-l va mai părăsi pe cel care caută în cei din jur, în alcool, în plictiseală, în divertisment și, în sfîrșit, în literatură, o apărare, mai puțin de moarte, cît de frica de a muri.

Imaginea *zidului* este asociată cu această anxietate funciară. În proiecțiile sale onirice, pe care Eugen Ionescu și le analizează el însuși, se vede lovindu-se de un zid (zid de cazarmă infinit, forță oarbă, lege, ordine absolută, absurdă). Zidul (ca și poarta Legii, la Kafka) este păzit de *necunoscutul primejdios:* soldat, jandarm, agent al autorității, surd, orb ca și zidul. Dar dincolo de ziduri, se întreabă anxiosul, ce este? Zidurile impenetrabile nu sînt ridicate de rațiune pentru a ne prezerva de ceea ce e *dincolo*, nu sînt însăși rațiunea care ne apără de haos, de neant? „De cealaltă parte e moartea" [56] — consideră o dată scriitorul. Așadar, zidul constituie un *imago* ambiguu. Generînd anxietatea, ne prezervă totodată de anxietate. Căci zidurile pot constitui învelișul tunelurilor unui *labirint* ca și învelișul protector al unui univers sferic. Or, dacă *sfera* în care totul este prezent (*„tout est là"*), în care nimic nu mai e finit, nici infinit, dacă sfera reprezintă Paradisul, *labirintul* (culoarele „Tribunalului", „Castelul" lui Kafka, biblioteca babilonică a lui Borges), în același timp finit și infinit al timpului și spațiului, reprezintă Infernul, locul damnațiunii.

Așadar, *zidul* care *împrejmuie* existența în universul imaginar (îndeosebi oniric) ionescian este un *imago* ambiguu, echivoc. Aceasta pentru că, de fapt, *a fi* și *a nu fi* sînt — pentru dramaturgul *Ucigașului fără simbrie* — în mod egal absurde. Iată o reflecție caracteristică, în acest sens, din jurnalul său: „Desigur, e de neconceput ca nimic să nu fie, că nimic nu e. Încerc să concep de-neconceputul: am, dintr-o dată, o imagine a ceva cu totul solid, compact, absurd de plin. A nu fi, ca existența să nu fie, este imposibil și absurd; a fi este tot atît de absurd deși posibil" [57]. Existența ca și neantul sînt, pentru sensibilitatea ionesciană, surse posibile de anxietate. În mod paradoxal, gîndul la existența altora îl neliniștește, după cum ideea că tot ce iubește deopotrivă cu tot ce urăște, ceea ce respinge cu ceea ce vrea să păstreze nu vor mai fi îl liniștește. Anxietatea ca și consolarea sînt absurde. Omul este „răstignit între oroarea de a trăi și oroarea de a muri" [58]. Ambivalențele ionesciene

derivă din această dualitate care înlocuieşte dubla apetenţă baudelairiană spre extazul şi oroarea vieţii.

Din fragmentele de jurnal în care Ionescu şi-a consemnat meditaţiile în timpul elaborării piesei sale *Le roi se meurt* (piesă pe care dramaturgul mărturiseşte că a scris-o pentru a se iniţia în arta de a muri) aflăm că pentru a muri trebuie să te întorci în urmă, să redevii copil. Căci — după Eugen Ionescu — copiii mor mai uşor, ei nefiind încă înrădăcinaţi, instalaţi. Arta de a muri ar fi echivalentă cu o dezinserţie. Aceasta va fi calea iniţierii Regelui Bérenger în *Le Roi se meurt*. Bérenger ajuns în faţa lui Bérenger învaţă că : lucrul cel mai absurd din lume este de a avea conştiinţa că existenţa umană este inadmisibilă, condiţia umană e insuportabilă, şi totuşi te cramponezi disperat de ea, ştiind şi plîngînd că vei pierde ceea ce nu poţi suporta“ [59].

Teroarea celui care se simte *făptură ameninţată*, care simte vulnerabilitatea umană, primejdia morţii este un bas continuu, o dominantă subiacentă a teatrului ionescian. În *Ucigaşul fără simbrie*, Bérenger descoperă cadavre în toate bazinele Cetăţii radioase şi Ucigaşul îi aţine în cele din urmă calea. Cadavrul din *Amédée ou Comment s'en débarrasser* creşte ameninţător. Elementele thanatice proliferează o viaţă criptică (ciupercile care cresc în jurul misteriosului cadavru din *Amédée*). Scufundarea (în *Les Victimes du devoir* sau în nuvela *La Vase*), acumularea, proliferarea obiectelor care îşi investesc stăpînul *(Le Nouveau Locataire)*, metamorfoza monstruoasă *(Rhinocéros)*, ca şi dislocarea discursului (de exemplu în *La Cantatrice chauve)*, sînt simptome diverse ale prezenţei unei *puteri* ameninţătoare. Dincolo de *Zid* nu e nimic. Dar *Zidul* îşi are emisarii dincoace. Moartea care presupune descompunerea, reîntoarcerea în haos, este mereu prezentă.

Şi totuşi Eugen Ionescu e un optimist anxios. Nu numai nostalgia paradisului mereu posibil, ci o certitudine a unei invincibilităţi funciare, a unei victorii eschatologice animă acest om al *tremurului existenţial*. „În ultima clipă, cînd totul va părea pierdut poate, vom evada, ne vom înălţa, vom învinge“ [60]. Poate ? În fond, Ionescu este *sigur* de o victorie *in extremis*. El se ştie *invincibil*, sau — cu modestie expri-

mat — „aproape invincibil, invincibil cum sînt eu însumi pentru mine însumi..." [61] Adversar al existențialismului, Ionescu știe că esența precede existența. O pisică (exemplele cu pisici îi plac acestui emul al Logicianului) nu *devine* pisică, ci *e* de la început, din naștere, pisică, și nimic nu-i poate altera natura de pisică. Ionescu crede în pisica „aprioric㔓. De aceea — în mod logic — nu socoate că am fi rupți cu totul de posibilitatea „nemuririi". Ucigașul își poate amenința victima, rinocerii își pot asedia ultimul adversar, regele poate să se cufunde în moarte, *ceva, cineva* rămîne. A fi cel care rămîne, iată marea întreprindere a omului-artist. A rămîne în marea disoluție. A deveni altul și totuși a rămîne cel care ești. Bărbatul care ajuns la vîrsta clătinătoare a îndoitului povîrniș s-a descoperit pe sine artist, deci Comediant, a avut totodată revelația infernului din el însuși, a metamorfozei inevitabile ca și a neputinței de a scăpa de sine, a imposibilității de a surprinde trecerea în cuvinte, de a salva esența, lepădînd existențele, și nu i-a mai rămas decît să încerce Masca, să dorească a deveni altul și alții, rămînînd cel care e, înălțîndu-se, purtat de o preaumană foame și sete, din condiția ființei amenințate, încercînd să reintegreze un paradis al unității, al identității eterne și imuabile. Încercare patetică și hilară în același timp, căci nu e vorba decît de un biet mim.

3. *Teatrul, arta crizei*

„Uneori cred că literatura nu este un lucru serios... alteori cred că e serioasă..." Pendulare caracteristică unui spirit versatil avînd vocația contradicției, gata să hulească ceea ce a adulat sau viceversa. Asemenea altor scriitori care au încercat să împingă literatura în situații-limită, Eugen Ionescu rămîne, mai presus de orice, un *literat*. Cînd își pune întrebarea lui Rilke — „ar muri dacă i s-ar interzice să scrie ?" — el mărturisește că nu ar muri dar ar fi extrem de plictisit, căci viața sa nu este decît literatură. Ne amintim acel „căci eu nu sînt decît literatură", al lui Franz Kafka. Dar, spre deosebire de autorul *Metamorfozei*, autorul *Rinocerilor*

nu crede în literatură. Divertisment futil ori întreprindere serioasă, literatură pare să însemne pentru Eugen Ionescu mai curînd o permanentă stare de criză, decît o valoare posibilă. Arta sa nu-l prezervă pe dramaturg de anxietăţile şi obsesiile sale. Uneori, el se întreabă dacă nu e un trist apanaj al artei contemporane *impasul* în care pare să se zbată. Nu reprezintă oare această artă un sfîrşit? Evident, un sfîrşit al artei. Spre deosebire de Beckett care — avînd o acută conştiinţă a unui *eschaton* artistic — încearcă, concomitent cu reprezentarea *sfîrşitului-fără-de-sfîrşit* al expresiei umane, să proiecteze o nouă estetică a nonexpresiei, Eugen Ionescu se mulţumeşte să gloseze amuzat-dezabuzat pe marginea unei crize a artei ca şi a unei arte ca criză.

„Eu cred că arta este nevroză" [62], afirmă el o dată. Dar omul însuşi i se pare un „animal bolnav", iar arta-nevroză ar reprezenta, în acest caz, însăşi condiţia umană. Propria sa artă derivă, după el, din tentativa de a da expresie unor obsesii, din încercarea de a rezolva anumite sindroame patologice. Şi totuşi, ea nu este în sine maladivă. Dimpotrivă, literatura „proastă", de pildă „noul roman" francez este cea care se poate reduce, după el, la simptomatologia unei „psihoze". Printr-o dezafectare a lumii, printr-o depărtare exagerată de „adevărul viu" — nereflectînd decît vidul interior al unor scriitori indiferenţi la realitate, impermeabili la valoare, neputincioşi în străpungerea superficialului — „noul roman" n-ar reprezenta, socoteşte Eugen Ionescu, decît o specie de „schizofrenie". Mult mai conservator decît pare uneori, dramaturgul consideră arta drept o manifestare a afectivităţii şi a dorinţei de cunoaştere. Apatia ca şi agnosticismul sînt antiartistice.

Afectivitatea la care Eugen Ionescu face aluzie, uneori, în notele sale, nu este firește sentimentul, nu sînt emoţiile psihologiei clasice, ci zona unei sensibilităţi abisale. Estetica suprarealistă a *miraculosului* are într-însul un adept. Arta în general şi arta teatrului îndeosebi trebuie să creeze, să suscite neprevăzutul. Or, neprevăzutul apare doar atunci cînd este *provocat* în sensibilitatea profundă a artistului.

Creaţia este, deci, o provocare a unei magme subiacente. Analizîndu-se pe sine, dramaturgul se vede în imersiune

într-un haos primordial, al gîndurilor incoerente, al diverselor impulsuri, asociații de imagini. Pentru ca să apară universul coerent al operei, haosul trebuie să ia un trup. Mecanismul creației este un metabolism mintal bizar, o stare de dezechilibru rodnic, ori o defulare. Odată provocat, amestecul de lumină și umbră al magmei haotice se precipită. Precipitatele își datoresc forma unei „logici extraconștiente a visului" [64]. Dacă un studiu, un eseu avînd o structură rațională se construiește, scriitorul știind dinainte cele ce urmează a fi scrise, o piesă se naște în afara intențiilor conștiente ale dramaturgului. La mecanica ionesciană a creației participă scriitura automată suprarealistă, înregistrarea de sorginte psihanalitică a viselor, și surpările lăuntrice (ca să folosim un termen claudelian) care permit acelei obscure magme amintite să se reverse.

Și totuși, Ionescu e prea lucid pentru ca opera sa să fie un produs exclusiv al obscurelor forțe ale inconștientului. Intenționalitatea critică se asociază cu proiecția onirică în creația sa. Sînt semnificative, în acest sens, anumite momente din procesul formării sale. Scriitorul care a descoperit literatura citind în copilărie *Un coeur simple* al lui Flaubert, care a fost vrăjit în adolescență de sonurile minor-sentimentale ale poeziei micilor simboliști — Albert Samain, Francis Jammes, Maeterlinck — va refuza mai tîrziu vagul afectelor pioase și — ajuns la vîrsta majoratului intelectual — va prefera satira acidă a locurilor comune din *L'Education sentimentale* a aceluiași Flaubert. În această carte el vede romanul prin excelență, în același timp operă de imaginație dar și lucrare istorică și critică. Am văzut că Ionescu nu se teme de contradicții. Dacă în *Notes et Contre-notes* afirmă că hazardul e cel care ne formează, în dialogurile cu Bonnefoy nu mai crede în existența unui hazard. Totuși recunoaște, de pildă, că în formația sa a fost marcat de profesorii pe care i-a avut în România. Spirit refractar oricărei autorități, el s-a opus însă învățăturilor primite, prin simpla tendință, pe care o va mărturisi, de a se opune cuiva. Astfel l-a refuzat, *por oposición* pe Mihail Dragomirescu ; tot astfel, va nutri un resentiment împotriva lui Nae

Ionescu pe care-l recunoaștem sub chipul caricatural al Logicianului din *Rinocerii*.

Cu adevărat maeștrii de la care se revendică Eugen Ionescu sînt — bizară constatare pentru cel care cunoaște în el doar Comediantul — bătrînii maeștrii ai spiritualității: textele Filocaliei, Pseudo-Dionisie Areopagitul ori Sfîntul Ioan al Crucii (pe care îl cunoaște prin intermediul lucrării lui Jean Baruzi). Ceea ce l-a atras în opera acestor mistici este — pentru acest obsedat al luminii — posibilitatea pe care o oferă contemplația de a descoperi o extatică strălucire luminoasă, *refuzînd* luminile înșelătoare — după el — ale lumii sensibile. Mai mult chiar decît o asemenea preavagă promisiune (pentru un om care n-a parcurs toate căile purgative, iluminative și unitive ale contemplației), ceea ce îl atrage pe Ionescu în scrierile amintite este o justificare a propriei metode pe care o va aplica în ficțiunile sale. O asemenea justificare caută el și în estetica lui Benedetto Croce, pe care o simplifică *pro domo*, desprinzînd din ea doar opoziția dintre gîndirea discursivă și cea intuitivă, între gîndirea logică și cea estetică. Aceasta din urmă e o gîndire formulată direct în imagini, iar substanța ei o constituie visele. Croce e utilizat, așadar, pentru a fundamenta o estetică onirică precum și o estetică a expresiei obsesiilor. Căci visele sînt un derivativ al unei *psihè* bîntuită de obsesii și anxietăți. Ionescu se regăsește, astfel, în opera acelor scriitori ori artiști ai secolului nostru care au exprimat anxietatea unei epoci de criză. Relații, corespondențe, similitudini sînt ușor de stabilit între autorul *Rinocerilor* și cel al *Metamorfozei*, între practica straniu-tulburătoare a Cetății radioase din *Ucigașul fără simbrie* și arhitectonica spectrală a orașelor vide din unele tablouri ale lui De Chirico, ori între acumulările monstruoase din unele piese ale lui Ionescu și Biblioteca babilonică a lui Borges. Anxietățile ca și obsesiile ionesciene sînt necontenit cenzurate de o forță care lipsește îndeobște marilor posedați: umorul. Liricul care se revelează în unele texte (*Le Roi se meurt, La Soif et la Faim* etc.) se distanțează ironic de propriile sale plăsmuiri. Poetul e dublat de un critic.

Pentru ca să fii scriitor — socotește Eugen Ionescu — e suficient să ai talent. Criticului, în schimb, i se cere geniu. Desigur, nu este vorba despre marii pedanți ai intelectualității, despre criticii dogmatici, academici. Ionescu se consideră unul dintre acei artiști care — asemenea unui Baudelaire ori Apollinaire, Delacroix, Breton ori Proust — au fost dăruiți cu simțul reflexiei critice, cu intuiția celui care poate revela — într-o operă literară — esența însăși a literaturii sau a poeziei, *calitatea poetică*. Dar care este calitatea poetică a unei opere dramatice ?

Ca și Campionul foamei, eroul lui Kafka despre care știm că a devenit un artist al foamei pentru că n-a găsit alimentul care să-i placă, Eugen Ionescu (nu mai puțin decît Franz Kafka) scrie literatură pentru că „nu știe să facă altceva" [65]. El „recade" neîncetat în literatură, practicînd teatrul *faute de mieux*. Arta este, în fond, pentru el, un alibi, o scuză de a nu acționa. Dar, în același timp, ea este un mod de a gîndi și de a se exprima. Limbajul poetic și, îndeosebi, cel dramatic, nu ține loc de un alt limbaj care i-ar fi superior. Poematizînd, poetul cugetă, ca și filosoful care filosofează. Arta nu reprezintă, desigur, decît o mediocră iluminație, o biată lumină înecată în mult verbiaj. Și totuși, ea reprezintă o descoperire a lumii sau, mai exact, o reînnoire a virginității lumii, o relevare a lumii în *începutul* ei. Reprezintă, oare, teatrul, arta dramaturgului o asemenea rebotezare a lucrurilor și existenței ?

Eugen Ionescu a început să scrie teatru din ură pentru teatru. Declarațiile făcute în *Notes et Contre-notes* (textul *Expérience du théâtre*, publicat *în Nouvelle Revue française* în febr. 1958) sînt elocvente în acest sens. Chiar dacă această „ură" a însemnat multă vreme doar o indiferență, fapt e că Eugen Ionescu, acest om de teatru, n-a iubit niciodată arta dramatică. El îi mărturisește lui Claude Bonnefoy că în *Expérience du théâtre*, unde vorbea despre o conversiune a sa la teatru, despre faptul că la un moment dat ar fi început să îndrăgească scena, nu făcea decît o concesie actorilor și cronicarilor dramatici. E interesantă, de altfel, această pseudo-conversiune a unui critic la dramaturgie.

Vorbind despre predilecţiile sale în teatru, scriitorul de avangardă din Eugen Ionescu se complace în mici rebeliuni, în acte iconoclaste. Corneille e o „catastrofă", pe Racine n-a putut să-l citească în întregime, pe Molière nu-l iubeşte, Ibsen e neinteresant. Recunoaşte, totuşi, influenţa unor minori : Feydeau, Labiche. Caragiale — a cărui umbră circulă în piesele sale — e prezentat de el ca „un mare autor de teatru" [66], influenţat de aceiaşi scriitori care l-au înrîurit şi pe el : Flaubert din *Idées reçues* (pe care e puţin probabil să-l fi cunoscut Caragiale), Henri Monnier şi Labiche. Mult mai aproape de Ionescu pare să fi fost Urmuz, pe care-l prezintă ca pe „un scriitor al absurdului, un scriitor suprarealist" [67] şi care ar fi mult îndatorat lui Jarry (ceea ce, de fapt, e fals). Desigur, mai e Shakespeare pe care-l admiră şi îl consideră — în acest secol al marilor cataclisme — foarte actual, „strămoşul unui teatru al absurdului" pentru că a socotit lumea ca pe o istorie demenţială istorisită de un idiot, un loc în care bîntuie zgomotul şi furia.

Dar teatrul nou ? Beckett i se pare prea sistematic, insistînd prea mult asupra procedeelor. Ionescu recunoaşte existenţa unui grup neconstituit, în care artiştii, legaţi doar printr-un mod comun de a reacţiona, sînt liberi. Cu Obaldia, Fernando Arrabal, Dubillard, Amos Kenan şi Boris Vian — socoteşte Ionescu — teatrul a devenit vizual, imagine, concretizare a anxietăţii. Aceşti dramaturgi au căutat să elimine discursul proiectînd personaje care există dincolo de verb, cuvintele lor neexprimînd ceva, ci mulţumindu-se să sugereze. Observaţie esenţială pentru însăşi intenţionalitatea dramaturgiei ionesciene : a nu vorbi *despre* moarte, foame, sete, iubire, „rinocerizare", ci a *arăta* moartea, foamea, „rinocerii". Ca şi Ubu care a devenit un arhetip al celei mai odioase tiranii, fără să vorbească despre tiranie, care numai astfel transcende timpul devenind un mit, făpturile proiectate de Ionescu vor să fie arhetipuri umane, personaje dezumanizate *à force d'être humains*, eroi care să întrupeze în umanitatea lor ceva ce transcende istoricitatea umană. Autorul *Rinocerilor* vizează, cu alte cuvinte, esenţialul în existenţial, destinul *în* şi *dincolo* de istorie. Imaginile sale se vor congenere cu imaginile mitice, păstrînd în *cazul* dat valabi-

litatea unor universalii. Aceasta nu înseamnă că dramaturgul ar urmări, cum afirmă Claude Bonnefoy, să *ilustreze* mituri. Situaţiile, figurile arhetipale aparţin, de fapt, oricărui teatru *viu*. De aceea, atunci cînd *noul teatru* începe să fie numit de critica timpului un *teatru al absurdului*, Ionescu — răzvrătit împotriva oricărui clişeu — preferă să lărgească mult categoria, considerînd printre „autorii absurdului" pe marii dramaturgi ai trecutului: Eschil şi Sofocle, Shakespeare, Pirandello şi O'Neill. Şi nu numai pe aceştia.

Dar care este semnificaţia absurdului în concepţia dramatică a lui Eugen Ionescu? În însăşi repulsia iniţială a scriitorului pentru acest gen ambiguu, „fals" în măsura în care e „adevărat", rezidă o primă acuză de absurditate *naturală* a teatrului. Recunoscînd în *Expérience du théâtre* (articolul publicat în *Nouvelle Revue française*, febr. 1958) că detesta, mai demult, teatrul, ca pe un gen impur, acuzîndu-l (ca şi Sfîntul Augustin ori Jean-Jacques Rousseau) de falsitate, de deturnare nepermisă a comediantului de la condiţia sa umană autentică, el considera spectacolul dramatic ca pe o ceremonie incomprehensibilă şi „absurdă". Nu admitea, însă, în mod paradoxal, decît piesa cea mai absurdă cu putinţă, absurditatea voită, căutată, din spectacolele de Grand Guignol. Grotescul excesiv, caricatura dusă la limită, reducţia brutală a gesturilor, simplificarea adevărului prin eliminarea constrîngerilor logicii, toate acestea îi dădeau impresia unui teatru totodată profund comic şi profund tragic, adică eminamente teatral. În denunţarea absurdităţii teatrului şi în voita căutare a maximei absurdităţi posibile prin genul teatral predilect, Ionescu îşi trădează intimul său paradox logic. Căci are o logică a sa. O logică pe care o putem numi a *încăpăţînării*. A face, a spune ceva *în ciuda* faptelor, a situaţiilor, a oamenilor, a cuvintelor. Criză a limbajului? Să o agravăm, să o împingem pînă la limitele extreme. Logica încăpăţînării nu admite decît extremele, paroxismele, excesele. A nu descrie, relata, ori denunţa, în mod simplu, incomunicabilitatea, ci a o duce pînă la ultimele ei limite. De fapt, aceasta e, în esenţă, logica absurdului, logica sisifică, revolta camusiană. Tot astfel, însăşi opera dramatică a lui Ionescu, derivînd dintr-o iniţială deriziune a teatrului,

împinge această deriziune la extrem, urmărind să debaraseze cel mai factice dintre genuri de conformismele, de artificiile sale. Sforile trebuie îngroşate, socoteşte dramaturgul, folosind o imagine din arsenalul păpuşilor. Căci ipocrizia naturală a Comediantului şi a Comediei care mimează realitatea trebuie expurgate prin demonstrarea, revelarea ei. Masca să se vadă că e mască ; scena să nu pară un loc natural ; artificiul să se denunţe pe sine ca artificiu. De aceeaşi *logică a încăpăţînării*, a ducerii la extrem ţine şi mania ionesciană a acumulărilor. Mobilele care se îngrămădesc în jurul Noului Locatar, şuvoiul locurilor comune pe care soţii Smith şi Martin le rostesc în *Cîntăreaţa cheală*, vocabulele gratuite, absurde care se repetă precipitîndu-se în avalanşă, în finalul unor piese, întreaga mecanică a acumulării urmează aceeaşi schemă logică. A face teatru împotriva teatrului, a detesta teatrul şi a căuta să realizezi teatrul cel mai teatral cu putinţă, iată ce aparţin unei autentici logici a absurdului.

Dar, încă o dată, ce loc ocupă absurdul în economia conştiinţei estetice ionesciene ? În convorbirile sale cu Claude Bonnefoy, scriitorul face o declaraţie elocventă în această privinţă : „Absurdul este probabil neînţelegerea unui lucru, a legilor lumii ; el se naşte din conflictul voinţei mele cu voinţa universală ; el se naşte, de asemenea, din conflictul dintre mine şi eu-însumi, dintre diferitele mele voinţe, impulsuri contradictorii : vreau, în acelaşi timp, să trăiesc şi să mor... iubire şi ură, iubire şi distrugere constituie o opoziţie destul de importantă,... pentru a-mi da impresia absurdului..." [68]. Ca şi Camus care socotea absurdul drept un *divorţ*, Ionescu îl consideră drept o realitate conflictuală. Dar, deşi vorbeşte despre ruptură, inadecvare, conflict, dramaturgul nu este un obsedat al opoziţiei contrariilor ci al coincidenţei lor. Declaraţii ca acestea : „comicul este înfricoşător, comicul este tragic" [69] iar tragedia e „derizorie" ; formule ca acestea : „dramă comică", „farsă tragică" etc. indică aplecarea spre o logică a lui *şi-şi* mai degrabă decît spre aceea a lui *ori-ori*. În *Victimes du Devoir* vrea să înece comicul în tragic, după cum în *Les Chaises* încearcă sublimarea tragicului în comic. În mod conştient, Ionescu „opune tragicul şi

comicul doar pentru a le reduce într-o sinteză teatral nouă" [70].

Deci, absurdul în perspectivă ionesciană e iscat de întîlnirea contrariilor care rezultă din scindarea anterioară a unei unităţi. Ciocnirea între „eu şi mine însumi" din formula dramaturgului, este simptomatică. Tot astfel, întîlnirea dintre real şi ireal în economia unei piese. Arta dramaturgului rezidă în iscusinţa sa de a face ca irealul să devină real, de a da naştere neprevăzutului.

Matricea absurdului, *locul* privilegiat al coincidenţei contrariilor este visul. Sufletului nocturn pe care romanticul Carus îl opunea sufletului diurn este conştiinţa profundă, „substanţială", pe care Ionescu o opune logicii, conştiinţei „superficiale". Dramaturgul atribuie visului apanajele gîndirii : a visa înseamnă a gîndi în imagini, a avea evidenţe, a face descoperiri îndeosebi în domeniul sinelui profund. Mai esenţială însă decît această valoare epistemologică a experienţelor onirice este calitatea lor dramatică. Visul este, pentru Eugen Ionescu, un eveniment sau o înlănţuire de evenimente dramatice, este „drama însăşi" [71]. Spectacolul oniric pare să ofere chei. Discipol liber al psihanaliştilor, Ionescu îşi analizează visele în *Jurnalul* său, caută soluţii ascunse. El exagerează, evident, atunci cînd afirmă că nu poţi fi cu adevărat lucid decît în vis [72]. Cu adevărat, el se slujeşte de propriile-i visuri în creaţia literară. Sînt esenţiale, astfel, experienţele onirice pe care le interpretează în *Jurnal*. Îndeosebi, visul anxios al „zidului", imagine a limitei, a finitudinii şi separării de comunitate, ca şi visul euforic al reintegrării, al uniunii cerului şi pămîntului. Visele în care apare imaginea tatălui — identificat cu un personaj malefic, monstru sau tiran — visele în care apare elementarul — pămîntul, focul, apa — sînt cele care domină universul imaginar ionescian. Elementele sînt în acest univers arhetipuri ale descompunerii, ale consumării.

Elementele onirice în acest teatru constituie expresia unui lirism subiacent pe care dramaturgul e nevoit să-l juguleze, să-l distanţeze. Desigur, în transpunerea propriilor vise în piesele sale, Ionescu nu are scrupule în a le trăda, a le modifica. Nu e mai puţin adevărat că acest emul al supra-

realiștilor și al mai vechilor romantici nu intervine în elaborarea materialelor oferite de sursa onirică decît pentru a potența dramatic visul. Ca și pentru predecesorii săi, acesta reprezintă descompunerea ordinei raționale, și eliberarea omului de sub obligațiile sale logice și etice. Inconștientul implică o *inocență* (în egală măsură cu impunitatea de care se bucurau nebunii în antichitatea orientală, fiind socotiți nevinovați). Dar, este cu putință un teatru al iresponsabilității? Acesta implică lipsa libertății, deci a vinii și a condamnării sau a mîntuirii. Personajele lui Ionescu nu sînt însă simple marionete pe care un păpușar dibaci le mișcă și care își trăiesc visul pe care îl visează. Aceste vise sînt, pe de o parte, cum a remarcat însuși autorul lor, „realiste". Ele corespund unei realități, nu sînt doar aparență. Apoi, dacă visul este inocent, făpturile din teatrul ionescian nu sînt de cele mai multe ori inocente. Firește, ele nu ne oferă spectacolul tragic al întîlnirii, într-un caz privilegiat, al maximei exigențe umane cu imperativele absolute ale unei forțe supraumane. Dar libertatea nepermisă de care eroii tragici se bucură își are echivalentul, în teatrul ionescian, în însăși libertatea celui care nu știe că visează față de visul său. Iar, în ce privește raportul dintre scriitorul care își proiectează visele în operele sale și aceste opere, se poate afirma că, pentru Eugen Ionescu, imaginația nu înseamnă o evadare. A imagina înseamnă a construi, a crea o lume ce devine de sine stătătoare. Tot astfel, făpturile care populează teatrul său își au autonomia lor în raport cu universul oniric din care fac parte. În convorbirile sale cu Claude Bonnefoy, dramaturgul dă glas unui optimism demiurgic, în legătură cu creația artistică. „Creînd lumi poți recrea lumea după chipul lumilor inventate, imaginare" [73]. În acest sens, marii înnoitori, reformatori ai lumii sînt artiștii.

Arta reînnoiește totul pentru că, în concepția estetică a lui Eugen Ionescu, ea este, în mod esențial, mirare în fața neprevăzutului. Dar, pentru ca această mirare să se poată manifesta, ea are nevoie de un climat al naivității. Or, atît autorii dramatici, cît și spectatorii din timpul nostru sînt lipsiți de naivitatea pe care marii poeți tragici — Eschil, Sofocle, Shakespeare — ca și spectatorii lor, pe colina Atenei

ori în teatrul Globe, o mai aveau. E nevoie, deci, de o naivitate nouă, o naivitate lucidă care să izvorască din rădăcinile ontice ale ființei umane, pe care să le reveleze.

La treisprezece ani, Eugen Ionescu scria o piesă patriotică. Cînd își pierde naivitatea și începe să-și dea seama de „sforile groase", de artificiile genului dramatic, începe să deteste teatrul. De fapt, se va întoarce în teatru tocmai pentru a-i „îngroșa sforile". El se va feri (pînă la un punct) de a-și clădi teatrul pe *altceva* decît teatrul. Realitățile preaactuale, filosofiile, adevărul psihologic nu pot fi, în spiritul dramaturgiei sale, un temei al creației dramatice. Pirandello continuă să trăiască prin mecanica teatrală a jocului său, nu prin concepția sa asupra raportului dintre adevăr și ficțiune ; Racine nu se menține prin adevărul psihologic al descrierii pasiunilor, ci prin limbajul său teatral. Trebuie găsit, deci, un limbaj teatral viabil.

Noul limbaj al teatrului ionescian este, de fapt, acela al arhetipurilor dramatice. Acestea se revelează, înainte de toate, prin cuvînt. Asemenea pictorilor abstracționiști sau a unor compozitori moderni care au eliminat elementele literare din creația plastică ori muzicală, Ionescu încearcă o des-literaturizare a teatrului. Dar aceasta nu în sensul indicat de Martin Esslin în *The Theater of the Absurd* (cf. introd. *Absurditatea absurdului* și cap. 7, *Semnificația absurdului*). După criticul englez, dramaturgii absurdului ar opune tradițiilor teatrului „literar", în care exprimarea prin cuvînt are rolul primordial, un alt gen de teatru „pur", asemănător celui practicat în circ ori *music-hall,* unde rolul limbajului este subordonat elementelor neliterare, ca mimica ori pantomima. De fapt Ionescu (și, asemenea lui, Arthur Adamov, Jean Genet, Harold Pinter, Edward Albee, Fernando Arrabal și alții) nu renunță nicidecum la cuvînt ; în piesele lor, gestica nu ia locul verbului. Acești dramaturgi pretind să *prezinte* nemijlocit obiecte, fapte, situații și nu să le *reprezinte* prin mijlocirea unor procedee de literaturizare a lor. Reprezentanții acestei noi modalități a teatrului, pe care în deceniul al șaselea critica l-a denumit „al absurdului", nu pretind o înțelegere a unui sens al pieselor lor, nu lansează mesaje, ci vor ca spectatorul să se lase prins de prezența ne-

mijlocită a elementelor scenice ca de o „altă" realitate. Înțelegerii, comunicării unor mesaje univoce, prin cuvînt, Ionescu îi preferă așadar *participarea* totală. Participi la prezența materială a personajelor dar, totodată, la materializarea anxietăților lor. Prezențele scenice sînt multiple, de la aceea a obiectelor la acele ale simbolurilor, ale abstracțiilor. Prin deplasarea accentului de pe comunicarea discursivă pe prezența și participarea imediată, Ionescu nu urmărește o dezagregare a limbajului scenic, ci, dimpotrivă, eliminarea unui fals limbaj „teatral" ca și purificarea, esențializarea lui. Cu alte cuvinte, arta sa dramatică vizează esența însăși a teatrului, ca și poezia unor poeți ce poematizează Poeticul însuși.

Prin fiecare din piesele sale, Eugen Ionescu urmărește realizarea *teatralității* teatrului. Nu filmele sînt revelatoare, pentru el, ci cinematografia. Revelarea unei *lumi ca teatru* este obiectivul său primordial. Teatralitatea apare în orice situație dramatică sesizată în adevărul ei originar, fundamental. Paradoxul creației ionesciene este acela al realizării teatralității prin non-teatral. *La Cantatrice chauve* este, în această privință, exemplară. Cu adevărat „anti-piesă", așa cum a fost denumită de autorul ei, ea este o mică summă a incoerențelor ce au o singură coerență : teatralitatea. Căci, în spirit ionescian, teatrul presupune incoerența, contradicțiile pe plan logic ori etic — reductibile pe unicul plan al teatrului. „În teatru — afirmă Ionescu — personajele pot spune orice, toate absurdițățile, toate nonsensurile pe care le imaginează..." [74] Căci toate contradicțiile coexistă. În acest sens, teatrul este o imagine a lumii și oferă un *spaectaculum mundi*. Loc al extremei libertăți el este, paradoxal, locul convențiilor constrîngătoare. Absurdițățile evidente în piesele sale sînt semnele libertăților pe care și le ia în raport cu logica, realitatea, estetica. Cînd spune (în *Discours sur l'Avantgarde*) că vrea să aducă pe scenă o broască-țestoasă, pe care să o transforme în cal de curse, apoi în pălărie, în cîntec, în cuirasier, în apă de izvor, el proclamă primul punct al unei declarații a drepturilor și libertăților dramaturgice : autorul dramatic trebuie să aibă îndrăzneala extremă a exploratorului care, descoperind o lume, oferă o

imagine nouă a universului. Şi, în acelaşi timp, teatrul dă posibilitate dramaturgului să se exprime pe sine, purificîndu-se prin însăşi experienţa creaţiei sale.

Teatrul îi oferă lui Eugen Ionescu dubla posibilitate a exprimării obsesiilor şi a distanţării lor. Însăşi expresia e o distanţare. Psihanaliştii ştiu demult că o confesiune poate elibera ; conţinuturile refulate revenind în conştiinţă devin obiective şi îşi pierd nocivitatea. În mecanismul creaţiei ionesciene transcrierea viselor se asociază cu reflexia conştientă. De exemplu, în *Le Piéton de l'Air,* zborul lui Bérenger este relatarea unui vis de eliberare, de putere, a scriitorului. Ceea ce vede eroul său — teroarea milioanelor de oameni, războaie, masacre, injustiţia flagrantă, catastrofele, tot ce constituie după Ionescu „mica apocalipsă cotidiană", coşmarul unei civilizaţii — este partea de critică, de satiră conştientă asociată substratului oniric. Dar acest substrat este aproape întotdeauna prezent în piesele sale. Gînduri incoerente, impulsuri diverse, asociaţii de imagini şi, indeosebi, vise, participă la metabolismul creaţiei sale. Cu rare excepţii — de exemplu *Impromptu de l'Alma,* piesă critică compusă ca un eseu, în deplină conştiinţă — operele lui Ionescu sînt scrise în „logica extra-conştientă a visului" [75]. Dar, dacă uneori (de exemplu în *Victimes du devoir)* scriitorul se abandonează mai mult imaginilor de origine onirică, alteori (de pildă în *La Cantatrice chauve)* el se lasă în voia sugestiilor limbajului. Discipol al suprarealiştilor, Eugen Ionescu nu-i urmează însă pe maeştrii săi în practicarea *scrierii automate.* De cele mai multe ori, el pleacă de la o naraţiune schiţată anterior (de exemplu *Tueur sans Gages* are o versiune iniţială în povestirea *La Photo du Colonel ; Le Piéton de l'Air, Une victime du Devoir, Rhinocéros* sînt naraţiunile care stau la baza pieselor sale). Naraţiunile, la rîndul lor, au un sîmbure oniric. *Le Piéton de l'Air* e construit în jurul unui vis de zbor ; *Amédée* porneşte de la visul unui cadavru întins în lungul culoarului, eroul din piesa *Jacques ou la Soumission* dezvoltă visul omului-armăsar galopînd şi luînd foc ş.a.m.d. În intenţia scriitorului, oniricul joacă rolul revelatorului unui substrat antropologic general.

Cu toată intenția sa de a viza general-umanul, de a nu se pierde în dedalul actualităților, Eugen Ionescu nu poate să se sustragă constrîngerilor epocii sale. Teatrul său, pe care-l vrea „inactual", se dovedește în unele aspecte ale sale de o stringentă actualitate. El însuși afirmă că în unele piese a urmărit conștient o critică a micii burghezii, a sclerozei omului care nu gîndește, care repetă sloganuri ; că în textele sale a introdus intenționat o parodie a acumulărilor de obiecte tipice unei civilizații de consum, proliferarea materială determinînd vidul spiritual ; că în *Rhinocéros* nu s-a mulțumit doar cu reprobarea conformismului, ci a procedat la o disecție a procesului de fascizare, de degradare morală a unei societăți ; că în *Le Piéton de l'Air* a deschis o largă perspectivă asupra omenirii greu încercate de războaie, cataclisme, de oribile injustiții. Însuși limbajul golit de conținut, din dialogurile ionesciene, rezultă din observarea atentă a manifestărilor crizei moderne a semnelor. „Ceea ce numim uneori *absurd* nu este decît denunțarea caracterului unui limbaj golit de substanța sa, steril, făcut din clișee și sloganе..." [76]Viața nu este absurdă, după Eugen Ionescu, decît atunci cînd nu participi la ea. Dar dramaturgul însuși nu se separă de realitatea vie, nu ia poziția spectatorului, a judecătorului ? Ionescu preferă postura martorului care se abține de la pronunțarea sentinței care ajută însă formularea unei judecăți. El se vrea obiectiv în... subiectivitatea sa. Iar voința sa de „inactualitate" eșuează, căci spiritul său este vădit absorbit de întrebările grave ale vremii. În acest secol — observa Ionescu — viața devine adeseori coșmardescă. Teatrul său nu vrea să fie decît o mărturie a unei universale crize a gîndirii, a afectelor, a limbajului. Și a teatrului. Imaginea mitologică pe care dramaturgul o vede dominînd lumea timpului său este aceea a turnului Babel. De aici dezagregarea personalității, a limbajului, instabilitatea afectelor din propriul său teatru, pe care-l vrea un teatru al crizei.

Într-adevăr, Eugen Ionescu a încercat să împingă teatrul în *criza* pe care o considera *natura* însăși a *teatrului*. Teatrul în care este „criză" stagnează, piere. Arta sa este aceea a unui demiurg malign care se folosește de viciile unei specii ce s-a înstrăinat de propria sa condiție pentru a

o restaura în autenticitatea ei. Procedeele teatrale sînt prea evident artificioase ? „Sforile" sînt prea vizibile ?

Ionescu a înţeles că ele nu trebuie să fie ascunse, ci, cum spuneam, îngroşate, accentuate la maximum pentru a fi şi mai vizibile. Adevărul iese la iveală prin demonstrarea minciunii *ca* mincinoasă. Dramaturgul va împinge „faptele" scenice la extrem. Nu se mulţumeşte cu valorile medii, cu falsul echilibru al soluţiilor moderate. E adversarul fadorilor unui teatru prea intelectualizat, ca şi al ironiei sau sentimentelor diafane ale comediei de salon. Grotescul, şarja extremă, comicul macabru, farsa grasă, burlescul grosolan, comicul excesiv, paroxismul tragic, iată modalităţile teatrului la care rîvneşte Eugen Ionescu. Scena nu este locul neutru unde se expun idei subtile, ci cîmpul experienţelor unei ontologii dramatice. Dramaturgul e magicianul care invocă fantasme ce se întrupează. Aventură prodigioasă care îl uimeşte iarăşi şi iarăşi chiar pe cel care suscită apariţiile. Psihologia trebuie evitată. Drama este de natură ontologică. Asemenea lui Kafka, înaintea lui, asemenea contemporanului său Beckett, Ionescu repudiază psihologicul, găsindu-i o singură circumstanţă salvatoare, atunci cînd devine revelantul unui alt tărîm, metafizic.

Soluţia teatrului ca o *criză* permanentă implică exagerarea extremă a afectelor, dislocarea realităţii şi dezarticularea limbajului. Nu există în dramaturgia ionesciană o economie a cauzelor şi efectelor. Motivaţia psihologică este eliminată, tot astfel după cum gravitatea e abolită pentru Bérenger, în *Le Piéton de l'Air*. Ionescu violentează realitatea ca şi limbajul, căci el intenţionează un „teatru al violenţei : violent comic, violent dramatic" [77]. Dar nu numai prin exacerbarea discursului dramatic se poate realiza „criza", ci şi prin procedeele înscenării, prin joc, printr-o dezechilibrare voită a raporturilor dintre elementele spectacolului. O piesă care abundă în absurdităţi comice poate fi pusă în scenă într-un cadru pedant, sever, textul fiind interpretat cu o solemnă gravitate. Dialogurile cînd banale, cînd delirante din *La Cantatrice chauve* se desfăşoară într-un sobru interior burghez. În schimb, un joc, o pantomimă burlescă subliniază tragicul unei scene. Ionescu proiectează în articolele

din *Notes et Contre-notes* o adevărată tactică a subversiunii teatrale (pe care o pune în aplicare, cum vom vedea, în piesele sale). El opune prozaicul şi poeticul, sau, mai exact, caută momentele de incandescenţă ale întîlnirii lor, după cum pune în prezenţă cotidianul şi insolitul. Printr-o abilă dialectică scenică, fantasticul trebuie să evidenţieze — prin contrast — realul (de pildă, în *Amédée ou Comment s'en débarrasser*). Dimpotrivă în alte piese, amănuntele veridice, reacţiile cele mai evidente sînt expuse pentru a revela — de asemenea prin contrast — miraculosul, fantasticul sau straniul.

Teatrul *crizei* — cum am putea numi opera dramatică a lui Eugen Ionescu — nu cunoaşte decît antagonisme ce nu se rezolvă, ce nu se neutralizează. Pentru a re-teatraliza teatrul, pentru a-l reda naturii sale, dramaturgul recurge la şocuri. El preconizează, teoretic, folosirea şocului ca pe o metodă terapeutică : publicul trebuie confruntat cu imaginea sa grotesc-exagerată. Dar numai un teatru al violenţei, al paroxismelor poate să provoace şocuri. Adevărata măsură a teatrului ionescian ne-o oferă — cum dramaturgul însuşi o spune — „ne-măsura" sa. Teatrul *crizei* caută şi regăseşte uneori anticul *hybris*.

Opera este, întotdeauna, mai mult decît ceea ce o cauzează. Ea îşi depăşeşte întotdeauna motivaţia. Astfel, născută dintr-o intenţie anti-teatrală, dramaturgia lui Ionescu se dovedeşte foarte teatrală. Fronda se prelungeşte în pledoarie, intenţia pulverizării „operei" în efortul constructiv, denunţarea vanităţii comunicărilor inautentice este ea însăşi o comunicare. Poziţia demonului care tulbură şi surpă nu poate fi menţinută multă vreme. Artistul se vrea artifex, demiurg. „Nu voi mai scrie... decît pentru a construi obiecte, mici universuri aparente" [78]. Opera dramatică e o realitate cosmotică ce se cere descifrată căci „incomunicabilitate nu există" [79].

Trebuie să remarcăm că dramaturgul care a fost acuzat sau apărat de a fi propus în piesele sale tema incomunicabilităţii umane, a unui eşec al limbajului, se dovedeşte în expunerile sale critice un adversar al celor care susţin imposibi-

litatea comunicării. Nu există — după Ionescu — nici incomunicabilitate, nici condamnare la singurătate. Dimpotrivă: oamenii comunică mult prea uşor ; ei nu sînt niciodată singuri. Or, dacă omul este nefericit, aceasta e din pricina faptului că nu poate fi singur. Cu toate acestea, *La Cantatrice chauve* dă expresie unei nedumeriri cu privire la posibilitatea comunicării. Cum este cu putinţă ca oamenii să se înţeleagă între ei ? Piesa aceasta era, în intenţia originară a autorului, o parodie a teatrului asociată cu o parodie a conformismului, a scufundării în stereotipia banală a cotidianului. Clişeele limbii engleze pe care Eugen Ionescu a încercat să le asimileze urmînd un curs *Assimil*, pe care le acumulează în prima schiţă a piesei (*L'Anglais sans Peine*, mai apoi *L'Heure anglaise*), dobîndesc o altă semnificaţie decît aceea iniţială. Nu lipsa de semnificaţie a automatismelor verbale, ci straniul oricărei experienţe verbale şi chiar a oricărei realităţi dă sens piesei. Critica timpului (între alţii Jean Pouillon, în *Temps modernes*, iunie 1950) a văzut în *Cîntăreaţa cheală* (1950) doar satira existenţei în banalul cotidian şi reprezentarea dramatică a incomunicabilităţii. În realitate, soţii Smith, ca şi soţii Martin, precum şi cuplurile între ele, comunică perfect, oricît de absurde ar fi frazele pe care le debitează. Cunoscînd antecedentele literare ale lui Eugen Ionescu (îndeosebi *Nu*), se poate afirma că prima sa încercare dramatică derivă din acelaşi sentiment al nihilului, al răsturnării valorilor, din aceeaşi constatare a neantului unei existenţe lipsite de o totală angajare, a futilităţii literaturii şi a cuvîntului în general. Un *dubito* care nu cruţă nimic, nici chiar datele propriei cugetări, un agnosticism ironic stă la originea primei tentative teatrale ionesciene. În convorbirile sale cu Claude Bonnefoy, dramaturgul îşi aminteşte că la vîrsta de 11—12 ani a scris o piesă comică, în care şapte-opt copii distrug totul în casă. Prefigurare a scenariului de film *La Colère*, dar şi — într-un sens — a întregii dramaturgii ionesciene. Teatrul acesta s-a născut în egală măsură din *exasperare* şi din *mirare*. Exasperarea unui spirit care descoperă un vid interior în tot ce există, un rău universal care mimează totul, şi mirarea unui spirit în faţa tuturor celor

ce există în pofida neantului amenințător. „Orice operă este agresivă“ [80] afirmă, o dată, Ionescu. Numai prin agresiune, crede el, se poate realiza noul. Dar totul este nou, insolit sau, mai exact, totul poate fi privit sub specia noutății. *Cîntăreața cheală* reprezintă tocmai această dublă atitudine a scriitorului față de o lume ce trebuie violentată în inerțiile ei și o lume ce uimește prin neprevăzutul ei.

„Lumea“ aceasta dublă e universul limbajului. Prin absurditatea colocviului personajelor, autorul încearcă să transmită stupefacția unui ins care se situează *în afara* comunicării. Repet, nonsensul discursului personajelor din *Cîntăreața cheală* nu le împiedică să dialogheze. Codurile se stabilesc instantaneu. Banalitatea revelează însă insolitul. Cînd domnul și doamna Smith repetă unul după altul că au mîncat supă, pește, cartofi cu slănină, salată, Ionescu nu ironizează, decît în subsidiar, locurile comune ale conversației cuplului. El vrea să exprime, cum va spune mai tîrziu, mirarea sa în fața „acestui fapt extraordinar : a mînca“ [81]. Și, adăugăm noi, a faptului de a surprinde în cuvinte faptul de a mînca.

Cuvintele cele mai comune devin misterioase atunci cînd sensul lor ne scapă, cînd urmărim doar gestica exterioară ce le întovărășește. Ca și Camus, în experiența absurdității pantomimei omului privit de afară, vorbind într-o cușcă de sticlă, tot astfel Ionescu descoperă vidul de semnificație al gesticulației lipsite de sens a unui vorbitor ori dansator privit din afară. „O dată ce-ai admis existența, cînd ești înăuntru, nimic nu mai e nimicitor ori absurd... Cînd ieși, cînd te îndepărtezi, cînd privești, nu mai comunici“ [82]. Dar aceasta ar însemna că *spectatorul* are întotdeauna nedumerirea celui care nu comunică. În realitate, chiar și dramaturgii absurdului solicită participarea spectatorilor, deci comunicarea lor cu scena. Absurdul nu se poate menține ca absurd, incomunicabilul se reduce necontenit la comunicabil.

În „interiorul existenței totul este logic — afirmă Eugen Ionescu — nu există absurd“ [83]. Nu există o afirmare mai categorică a structurii logice a realului din partea unui reprezentant al unui „teatru al absurdului“ decît această frază a dramaturgului care a scris *Cîntăreața cheală*.

4. *Intre logică şi moarte*

Criticul literar Eugen Ionescu ar analiza teatrul dramaturgului Eugen Ionescu în conformitate cu preceptele pe care le-a expus în eseurile sale : el ar aprehenda opera conform limbajului ei, acceptîndu-i universul dat, descifrîndu-i semnele, mitologia. Să încercăm o asemenea interpretare a intenţionalităţilor operei, a structurilor şi mecanismelor ei, a raporturilor ei interioare în funcţie de acel pol critic negat, admis, apoi din nou negat, care e absurdul. Căci, deşi afirmă că existenţa refuză absurdul, în notele sale critice ca şi în ţesătura pieselor sale absurdul apare ca factorul determinant al unei drame ontice. Absurdul înseamnă separarea omului de „rădăcinile sale pe care le caută cu disperare aşa cum îşi caută personajele lui Kafka realitatea lor profundă..." [84]. În prima piesă a lui Eugen Ionescu, în „antipiesa" *La Cantatrice chauve*, care a fost considerată drept o declaraţie a unui teatru al absurdului, neantul ontologic ni se revelează în vidul de substanţă, de orice realitate psihologică, a personajelor. Soţii Smith şi Martin vorbesc, dar noţiunile pe care le vehiculează sînt golite de orice conţinut. Gesturile lor sînt lipsite de o semnificaţie univocă. Dezagregarea limbajului nu este, de fapt, decît un simptom al descompunerii ontologice. În lumea aceasta, straniul, insolitul nu sînt de ordinul miraculosului sau al fantasticului, ci al contingenţei absolute : totul este *posibil* căci nimic nu este cu adevărat în *realitate*. De aici abolirea principiului identităţii. Nimeni şi nimic nu mai este cel sau ceea ce este. Cine sînt soţii Martin ? Mary declară : „eu sînt bona", dar adaugă : „Adevăratul meu nume e Sherlock Holmes". Aceeaşi Mary revelează „secretul" soţilor Martin — Elisabeth şi Donald. Ei nu sînt cei care cred că sînt. Dar cine sînt ei ? „Cine are interes să facă să dureze această confuzie ?" [85] Identitatea personajelor este minată în întregul univers dramatic ionescian. În „pseudodrama" *Victimes du Devoir*, Nicolas d'Eu face, în numele autorului, o declaraţie parodică (nu lipsită de autoironie ionesciană) asupra statutului estetic al noului teatru. Între altele, remarcă : „Vom abandona principiul identităţii şi unităţii caracterelor, în folosul mişcării,

al unei psihologii dinamice... Noi nu sîntem noi înşine... Personalitatea nu există" [86]. În această lume a derutei existenţiale, oamenii sînt pasibili de o metamorfoză ontică. Rinocerii din piesa lui Ionescu sînt făpturi care şi-au schimbat nu numai viziunea despre lume, ci condiţia însăşi, fiinţa. Identitatea personală este indiferentă. Soţii Smith din *Cîntăreaţa cheală* vorbesc despre familia Bobby Watson ai cărei membri — bărbaţi şi femei deopotrivă — poartă, cu toţii, acelaşi nume. De aceea, sfîrşitul „antipiesei" *La Cantatrice chauve* este identic cu începutul, doar în locul soţilor Smith apare cuplul Martin. Personajele sînt interschimbabile.

Vidul ontic nu determină doar descompunerea identităţii, transformarea fiinţelor în pseudofiinţe, în marionete, în bestii, în altceva decît sînt, ci o degradare a existenţei în general şi o instaurare a neantului. „Farsa tragică" *Les Chaises* nu este doar lamentabila istorie dramatică a doi bătrîni rataţi. Existenţa lor este, desigur, un eşec total. Iluziile, absurditatea recepţiei, a ceremoniei lansării mesajului nul, totul semnifică o universală evanescenţă. Dar, în această stranie tragedie modernă orice realitate este neantizată. Esenţială este în *Les Chaises*, afirma Eugen Ionescu în convorbirile sale cu Claude Bonnefoy, prezenţa scaunelor goale. Aceasta nu este o simplă butadă. Într-adevăr, scaunele rămîn goale, căci nu soseşte nimeni. Nu soseşte nimeni, căci nu mai *este* nimeni. Ca şi în „sfîrşitul jocului" beckettian, un cataclism final pare să fi consumat totul, cu excepţia unui cuplu de decrepiţi. Voinţa acestora de a comunica este patetică şi ridicolă în acelaşi timp. Căci nu există cui să i se comunice, nici ce să se comunice, nici — în cele din urmă — cine să comunice. Neantul invadează scena care rămîne populată cu scaune, emblemele materiale ale *absenţei* omului, ale dispariţiei oricărei existenţe. Neantul — puterea fatală ce se instalează în finalul *Scaunelor* — este, în intenţia lui Ionescu, un vid masiv, solid, invadînd totul. Imaginea scenei goale semnifică „vidul ontologic, un fel de vîrtej al vidului" [87].

Neantul, ca sursă generatoare a absurdului, se instalează însă în sfera cea mai ameninţată a existenţei umane, în edificiul logicii, în aserţiunea logică şi în universul discursi-

vității în general. Personajele ionesciene au o predilecție specială pentru raționamente. Nu numai Logicianul din *Tueur sans Gages* dă lecții de logică a silogismului, ci toți eroii acestui teatru se complac în jocurile logice. Iată un raționament tipic al doamnei Smith în *La Cantatrice chauve*, pe care îl rezumăm : am mîncat bine *pentru că* locuim lîngă Londra și ne cheamă Smith. Raționamentul este evident fals, oferind însă, în piesă, voluptatea rațiunii eliberate de sub constrîngerile logicii. Sofismul (atunci cînd nu e un pragmatism) este un estetism logic. Se stabilesc, astfel, legături ilogice, bazate pe false analogii. Critica ilogismului este la rîndul ei ilogică. Tot astfel, personajele își exprimă uneori o neînțelegere care e fals logică (de exemplu : de ce nu se dă în ziare vîrsta nou născuților) absurditatea fiind aceea a unui exces de formalism logic. Uneori, nonsensul exprimat este acela care constată un fals nonsens. Desigur, jocurile aserțiunilor eronate amintesc uneori glumele logice infantile. De pildă : marți, joi și marți, *deci* trei zile pe săptămînă (*La Cantatrice chauve*). În disputele dintre eroi, ei își opun uneori argumente la fel de eronate ca într-o ceartă de sofiști. Raționamentul acestor personaje este o unealtă de persuasiune, nu de căutare a adevărului. Cuvîntul pare să le fie dat pentru a se impune prin el. În *La Leçon*, raportul dintre Profesor și Elevă este unul de putere, raport legat de forța cuvîntului. La începutul unicului act al acestei „drame comice", Eleva dezinvoltă, plină de vitalitate, își domină Profesorul care se bîlbîie timid, oarecum timorat. Dar supunîndu-se „lecției" acestuia și îndeosebi prepotenței cu care Profesorul *impune* o limbă, determină valoarea semantică a cuvintelor, Eleva pierde avantajul ei inițial, se lasă tot mai mult dominată, pînă cînd Profesorul (care, între timp, a cîștigat puteri noi, izvorîte din utilizarea cu autoritate a cuvintelor) dispune în voie de ea. Înainte de a se lăsa pradă posesorului ei ucigaș, Eleva își pierde uzul graiului. Ea se încurcă în cuvinte, e paralizată de o durere de dinți și cedează tiranului. Cum spune camerista Profesorului „filologia duce la crimă..." [88]

Logica își serbează în piesele lui Ionescu triumful derizoriu. Sentințele, apoftegmele rostite de personaje urmează

schemele judecăților, raționamentelor clasice. Personajele constată uneori: „e logic", „aceasta îmi pare că e logic"..., cînd de fapt se săvîrșesc cele mai flagrante abateri de la logică. Întîlnim neîncetat false cauzalități („De vreme ce e blondă, nu poate să se cheme decît Maria" [89]); contradicții interne ale unei judecăți („E o precauție inutilă, dar absolut necesară..."); judecăți eronate (se spune despre cineva că nu s-a văzut în oglindă atunci cînd s-a privit, întrucît nu era acolo — *La Cantatrice chauve*). Dar iraționalismul nu e exaltat, nu triumfă în mod direct, ci rațiunea e cea care pare să domine, să fie exaltată. Doamna Martin, în numele cuplurilor din *Cîntăreața cheală*, îi mulțumește astfel Pompierului: „Grație dumitale, am petrecut un sfert de ceas cu adevărat cartezian" [90]. *Cogito*-ul lui Descartes, temei al raționalismului modern, este ironizat, după ce logica conceptului, a judecății și a raționamentului a fost utilizată parodic. Absurdul produce o adevărată explozie în logica aserțiunii. Atunci cînd personajele se înțeleg între ele, ori nu se înțeleg (mai rar), ele n-au de fapt obișnuitele motive ce țin de o logică a aserțiunii pentru a se înțelege. Eroii lui Ionescu comunică, în ciuda lipsei unor punți raționale de comunicare. Ele sînt perfect solipsiste, închise în izolarea lor. Dar, spre deosebire de gîngania din *Metamorfoza* lui Kafka, izolată de restul omenirii, pusă în imposibilitate de a comunica, eroii lui Ionescu nu au nici un fel de prohibiții sau inhibiții în relațiile lor. Conversația perechilor din *La Cantatrice chauve* pare un *puzzle* verbal, o conversație de nebuni. Uneori, în neînțelegerile dintre ei, în modul în care se contrazic unul pe altul și pe sine, acești eroi amintesc personajele — în stare de ebrietate sau copleșite de o „căldură mare" — ale lui I. L. Caragiale. Afirmațiile se fac cu mare seriozitate, chiar cu o anumită pedanterie formală, aserțiunile cele mai hilar-abstruse sînt investite cu demnitatea verbului rostit cu o deplină răspundere. Remarcăm, astfel, efectul de absurd pe care-l produce constatarea și afirmarea *evidenței*. Atunci cînd cuvintele constată, afirmă, manifestă ceva știut, constatat, manifest, ele nu fac decît să *repete* realul banal. Limbajul pare, astfel, o simplă superfetație. Se vorbește doar pentru a se vorbi. Absurditatea su-

perfetației este complicată prin anihilarea fiecărei afirmații (tip lingvistic pe care Samuel Beckett îl va ridica la rangul unui procedeu stilistic). Ceea ce se afirmă este imediat negat. Apare, astfel, cu evidență, vanitatea oricărei afirmații. La fel, indicațiile privind mimica și pantomina sînt în total dezacord cu cele exprimate de personaje. Mary, bona din *Cîntăreața cheală,* izbucnește într-un hohot de rîs, apoi plînge, apoi surîde, totul pentru a sublinia mimic o afirmație trivială : „Mi-am cumpărat o oală de noapte".

O mică summă a absurdităților lingvistice ne este oferită de Profesorul din *La Leçon.* Cursul în care își expune, într-un sfert de oră, „principiile fundamentale ale filologiei clasice și comparate ale limbilor neospaniole" este o satiră a pedanteriei scolastice dar, mai mult decît atît, este o teoretizare a identității în nonidentitate a limbilor : ceea ce distinge limbile este asemănarea lor frapantă ; cuvintele sînt alcătuite din asamblarea pur irațională de sunete, lipsite de orice sens ; semantica este disciplina „asemănărilor identice" etc. Ilogismele verbale sînt congenere cu cele matematice. „Lecția" Profesorului se referă, nu din întîmplare, la bazele matematicii elementare și la cele ale lingvisticii. Unele „Probleme" pe care le propune Profesorul Elevei sînt simple clovnerii : dacă ai două nasuri și ți se smulge unul cu cîte rămîi, la care răspunsul Elevei-clovn naiv este : Nici unul, căci nu are decît unul singur.

Jocurile de cuvinte, deformarea cuvintelor amintesc în teatrul lui Ionescu, procedeele dadaiste și suprarealiste (îndeosebi, cunoscutele *contrepèteries).* În „comedia naturalistă" *Jacques ou la Soummission* ca și în *Tueur sans Gages,* nu lipsesc reminiscențele din I. L. Caragiale. De pildă, discursul lui Jacques tatăl (cu termeni deteriorați, corupți : *égloge* pentru *éloge, aristocrave* pentru *aristocrate, praticide* pentru *paricide* etc.) are un model în retorica demagogică, pseudocultă a lui Cațavencu. Dar toate expresiile stereotipe ușor modificate, sentințele, proverbele falsificate vor să demonstreze, prin reducere la absurd, neantul care se manifestă în uneltele lingvistice, neantul care a izbutit să corupă realul și existența în real. Diversitatea cuvintelor, a limbilor este deșartă. În era turnului Babel în care trăim —

după Eugen Ionescu — limba este o sursă a tiraniei şi a anarhiei. Prin cuvinte poţi domina şi ucide *(La Leçon)*; prin cuvinte poţi perverti, corupe, detraca *(Jacques ou la Soummission)*. Toate cuvintele reflectă, de fapt, Cuvîntul unic, logosul. Această străveche teză filosofică este ilustrată burlesc prin identitatea de nume a membrilor unei familii numeroase (Bobby Watson), sau prin unicitatea cuvîntului prin care se poate exprima totul *(chat* în *Jacques ou la Soummission)*. În momentele de *Rausch* final ale unor piese, personajele sînt cuprinse de o stranie exaltare care le face să pronunţe la infinit aceleaşi vocabule ori fraze. De exemplu: în *La Cantatrice chauve*, cuvîntul *kakatoes* etc.; în *Victimes du devoir: „Mastiquez! Avalez!"*, în *L'avenir est dans les oeufs:* „.Cot-cot-codac!", în enumerările de forme adverbiale din *Les Salutations* etc. Se pot observa implicaţiile acestor forme lingvistice, relaţia între obsesiile scriitorului şi radicalele folosite în formaţiuni fonetice. Astfel: radicalul *cac*, în diverse forme indică o sferă a ororii, a murdăriei, a scatologicului; radicalul francez *cha* indică sfera voluptuos-erotică; unicul cuvînt *chat* al cuplului Jacques-Roberte este un simbol pansexual; radicalul *cout* indică sfera violenţei, a durităţii implicabile etc.

Ceea ce a declanşat în spiritul lui Eugen Ionescu mecanismul *teatralizării* a fost — cum ştim — revelaţia pe care a avut-o observînd concomitent absurditatea stereotipiilor verbale şi straniul raport dintre cuvinte şi lucruri, precum şi dintre cuvîntători ori dintre cuvîntător şi lucruri prin intermediul cuvîntului. Frazele din gramatica engleză pe care o studia îi prezentau o limbă în stare pură, o limbă care se exersează pe sine. Conversaţia cotidiană ca şi cea „de salon" sînt, în perspectiva unui manual de conversaţie, verbalism pur. Semnele apar în nuditatea lor, semnificantul se exercită fără să aibă vreo relaţie cu semnificatul. Dar, dacă într-un manual se mai păstrează aparenţa unei asemenea relaţii, dacă frazele fac aluzii (perfect gratuit, desigur) la unele realităţi, în textele lui Ionescu sistemul aluziv operează în gol. De aici, predilecţia dramaturgului (şi deci a personajelor sale) pentru locuţiunile perfect absurde, care amintesc o sentinţă, un proverb existent, deci fac aluzie la o experienţă umană

arhaică, dar prin detracarea, prin falsificarea sentinței, aceasta își pierde orice semnificație și plutește — ca și formele logice lipsite de conținut — într-un vid lingvistic (de exemplu : „cine vinde azi un bou, mîine va avea un ou“ — *La Cantatrice chauve*). Colocviile personajelor ionesciene sînt alcătuite, ca un mozaic, din : clișee verbale, observații arhibanale, fraze-tip din manuale de conversație („tavanul e sus, dușumeaua e jos“), calambururi („poți să te așezi pe scaun cînd scaunul n-are scaun“), apoftegme populare, frînturi de conversații auzite în stradă sau în tramvaie, rudimente de fraze stereotipe învățate la școală, citate absurde („Benjamin Franklin avea dreptate...“), întrebări și răspunsuri ca într-un catehism scolastic, zicale pervertite, anunțuri absurde („caut preot monofizit...“) și toate expresiile de tipul deja-știutului (soția spune soțului despre fiica lor într-o obișnuită conversație de seară : e de doi ani și se numește Peggy). Am putea denumi o asemenea structură conversațională, în care elementele sînt preformate dar, în același timp, deformate, o structură babilonică. Nu arăta Ionescu, într-una din însemnările sale, că omenirea actuală trăiește într-un nou Babel al cuvintelor ? În universul său dramatic, absurditatea lingvistică se manifestă prin *nonsensul consensurilor.*

Dar scriitorul care a batjocorit *logosul* — în sensul rațiunii logice și al cuvîntului — revine treptat, în piesele sale, la el. Distrugătorul ascunde un demiurg, iconoclastul un închinător la icoane. Într-adevăr, în mod paradoxal, acest răzvrătit e un spirit conservator. El nu pulverizează structurile constituite, ci caută să le salveze de la pierzanie. Constatînd distrugerea sau deformarea — uneori voluntară — a limbajului, o denunță. Observînd uzura naturală a cuvîntului, prin automatizare, exacerbează procesul în piesele sale. Meditînd asupra degradării verbului, consideră că el nu trebuie reinventat, ci, mai curînd, restabilit. [91]

Ironia răzvrătitului se arată atunci cînd surprinde seducția conformismului. În „comedia naturalistă“ *Jacques ou la Soummission,* tînărul rebel împotriva ordinei familiare, a convențiilor comunității este „supus“ prin seducția pe care femela, mumă a pămîntului, o exercită asupra masculului liber. Vise arhetipice au fost integrate în piesele *Victimes du*

Devoir şi Amédée ou Comment s'en débarrasser. Vis al escaladării, al ascensiunii în *Victimele datoriei,* dublă proiecţie onirică (a nopţii, noroiului, animalelor vîscoase şi a greutăţii în opoziţie cu ziua, lumina, melodia, locul şi abolirea gravitaţiei, zborul). Anamorfozele, transformările caracteriale abundă şi în aceste piese. Ca şi Profesorul din *Lecţia,* Poliţistul din *Victimele datoriei* se metamorfozează : din apărător al ordinei, devine terorist apoi victimă ; Choubert, soţul, redevine copil, prietenul său, Nicolas d'Eu din estet devine poliţist etc. Metamorfoza indică o dezagregare ontică mereu posibilă, o neputinţă de a *fixa* identitatea. De aici, proliferarea monstruoasă a „ciupercilor" în jurul unui cadavru care creşte (în *Amédée).* Conştiinţa nefericită, vinovată, lezată de o culpă se dezintegrează, răspîndeşte pestilenţa. Dar conştiinţa nu se poate sesiza pe sine nicăieri, alunecînd în timp, pierzîndu-se în eforturi anamnetice (Choubert în *Victimes du Devoir).* „Mişcările" esenţiale ale personajelor sînt ascensiunile sau imersiunile lor, avataruri ale unei conştiinţe instabile, regresînd spre copilărie sau mai departe, *ad utterum,* sau avîntîndu-se în zboruri imaginare, în elaţiuni evident onirice.

Descoperirea sursei onirice a însemnat pentru Eugen Ionescu nu numai revelarea unor tărîmuri dramatice de exploatat, ci şi prilejul unor speculaţii cu privire la utilizarea noului limbaj scenic oferit de imagistica, de simbolica visului. Astfel, o dată cu *Victimes du Devoir* şi cu *Amédée* apare în teatrul său, *raisonneur*-ul care emite speculaţii cu privire la condiţia artei dramatice. Amédée Buccinioni scrie piese de teatru, e un veleitar care notează cîte un cuvînt pe care-l suprimă îndată ce l-a scris. În *Victimes du Devoir,* în timp ce victima, Choubert, e obligată să mestece şi să înghită, să facă efortul de a-şi aminti ceva ce nu ştie, Poliţistul şi Nicolas d'Eu, amicul victimei discută, în contradictoriu, despre teatrul nou. Nicolas d'Eu caută un teatru mai corespunzător „stilului cultural al epocii noastre". El preconizează o logică nouă dramatică (citează lucrarea lui Lupasco : *Logique et contradiction*), pretinde eliminarea caracterelor, in-formalizarea lor, pierderea lor într-un flux al devenirii. Pe cînd alături de el Choubert suferă, se pierde pe sine, caută să

se regăsească, e terorizat și trăiește drama anxietății celui urmărit, Nicolas d'Eu exclamă, privitor la teatrul nou : „Îl avem pe Ionescu și Ionescu ne e de ajuns !“ [92] Oricîtă autoironie ar conține această formulă jaculatorie a personajului său, ea este o mărturie — grotescă desigur — a unei conștiințe artistice avînd siguranța mijloacelor de care dispune. Reflecțiile artistului asupra artei sale nu apar însă doar sub forma aceasta ironic-disparată în piesele sale, ci sînt concentrate de autor într-o piesă manifest, în *L'Impromptu de l'Alma ou le Caméléon du Berger*. Ca și Molière, în *L'Impromptu de Versailles*, sau Giraudoux, în *L'Impromptu de Paris*, Ionescu se folosește de pretextul dramatic al „improvizației“ pentru a-și expune și apăra ideile sale asupra teatrului și pentru a polemiza cu adversarii. Molière răspundea criticilor lui Boursault ; Ionescu dă o ripostă cronicarilor dramatici de la revistele *Théâtre populaire* și *Figaro*. Cei trei Bartholomeus, doctori în teatralogie, pedanți prezumțioși, pretind să-l îndoctrineze pe Ionescu „în materie de teatralogie“, „costumologie“ și „spectacologie“. Brechtieni și bernsteinieni sînt, deopotrivă, satirizați ; problema distanțării e expusă într-un mod burlesc („Să fii Ionescu fără să mai fii Ionescu“). Intervenția Mariei, femeia de serviciu a lui Ionescu, în care criticii recunosc Publicul, risipește conclavul pedanților și dă posibilitatea dramaturgului să-și expună — nu fără o oarecare pedanterie pe care mai are prilejul de a și-o cenzura cu umor în cele din urmă — concepția sa asupra criticii (dăunătoare atunci cînd pretinde să tiranizeze, să jugulеze creația artistică prin dogme infailibile) și asupra teatrului, ca proiecție scenică a interiorității creatorului. Pentru a evita acuza de lirism solipsist (anxietățile *mele*, visele *mele*, dorințele *mele* obscure), Ionescu identifică, pe urmele psihanaliștilor (și, îndeosebi ale lui C. G. Jung), substratul său psihic cu inconștientul colectiv, arhetipal. Apărîndu-se de agresivitatea savantă a criticii, cade și el în păcatul pedanteriei. Dar, cu tot aspectul burlesc al tentativelor prin care cei trei doctori Bartholoméus încearcă să-l îndoctrineze pe Ionescu, să-l introducă în „teatralogie“, disputa din *L'Impromptu de l'Alma* este destul de gravă, căci opune două puncte de vedere care depășesc sfera strict estetică. Într-unul

din cei trei Bartholoméus poţi recunoaşte caricatura unui brechtian. Or, concepţia dramatică a lui Ionescu reprezintă o poziţie anti-Brecht. În dialogul vehement pe care l-a purtat cu criticul londonez Kenneth Tynan, dramaturgul pledase pentru teatrul-mărturie în opoziţie cu teatrul avînd un mesaj didactic. Evident, Brecht (chiar şi atunci cînd nu e numit) constituie ţinta adevărată a celor mai multe din săgeţile îndreptate împotriva lui Tynan [93]. Dintr-un fel de adversitate împotriva teatrului lui Brecht, ca şi împotriva unei anumite literaturi angajate — în sensul pe care Sartre îl dădea acestei formule — Eugen Ionescu preferă să declare că în opera sa nu urmăreşte nici un scop, că nu vizează actualul, ci inactualul.

Eugen Ionescu este, probabil, unul dintre ultimii avangardişti. Am văzut că avangarda literară a secolului al XX-lea a murit, fără să se predea. În *Discursul* său din Helsinki (1959) *asupra avangardei,* dramaturgul face o profesiune de credinţă avangardistă, definind scriitorul (şi omul) avangardei drept unul care se opune actualităţii, lumii timpului său. O artă voit inactuală — cum îşi consideră el propria creaţie — va reintegra inactualul în actualitate. Exprimîndu-şi obsesiile personale, Ionescu speră să exprime o umanitate profundă. Dar prin expresia dramatică el pretinde că nu urmăreşte nici o finalitate, şi mai mult chiar — că nu are nici o raţiune de a scrie. De fapt, el face o asemenea declaraţie prin intermediul eroului său, Bérenger, în *Le Piéton de l'Air. Alter ego*-ul lui Ionescu — şi el autor dramatic — e interogat de un jurnalist. Bérenger declară că scrisul său n-a avut niciodată vreun rost, căci „nu mai e nimic de spus" [94]. Cu toate acestea, creaţia nu e, pentru Eugen Ionescu, un joc gratuit. Ea este, sau mai exact ar trebui să fie o transcendere, o trecere spre *altceva.* Dar spre ce ? Ionescu nu are şi nu poate avea un mesaj. În acest sens, îl înţelegem cînd, în ipostaza aceluiaşi Bérenger din *Le Piéton de l'Air,* el îşi mărturiseşte „nihilismul fundamental" [95].

În acest teatru, de la acest dramaturg te poţi aştepta cum spune Profesorul din *La Leçon* — la orice. Versatil, el este, desigur, consecvent în ideile sale. Mai exact, el este consecvent într-o anumită inconsecvenţă a sa. Mare amator de schim-

bări surprinzătoare, iubitor de metamorfoze bizare, el ar dori să transforme scena într-un loc al disponibilității absolute. Același Profesor din *La Leçon* mai spune: „...noi nu putem fi siguri de nimic". Eugen Ionescu nu are și nu exprimă certitudini. În teatrul său, el preferă terenul vag, incert, al „scenei" însăși, care poate fi mereu alta, mereu surprinzătoare. Teatralitatea dramaturgiei sale rezidă tocmai în această libertate pe care și-o permite sieși și făpturilor sale. Nihilismul axiologic ionescian derivă dintr-o „paralizie", o atonie profundă a omului care vede totul amenințat de o moarte implacabilă. Nici o valoare nu rezistă în fața morții. Fără îndoială, acel *memento mori* pe care o anxietate naturală i-l reamintește necontenit lui Ionescu a determinat perspectiva, aparent nihilistă, a teatrului său. „Sînt paralizat căci știu că am să mor" [96] — spune același Bérenger. Și își propune să nu mai facă altceva decît să se „însănătoșească" de moarte. De fapt, chiar această obsesie thanatică dă sens pieselor aparținînd maturității creației lui Eugen Ionescu — *Tueur sans Gages, Le Piéton de l'Air, Le Roi se meurt* — cît și concepției sale asupra finalității teatrului. Desigur, simbolurile thanatice abundă și în celelalte piese. Se poate spune că însăși creația este pentru acest scriitor un paliativ al fricii de moarte. Dar el nu caută într-atît virtuțile taumaturgice ale scrisului, cît încearcă să-și reveleze anumite adevăruri de echilibru. Teatrul devine astfel o cale inițiatică, o coborîre *ad inferos*, un periplu orfic.

Tueur sans Gages e o tentativă de a privi moartea în față, de a intra într-un dialog cu ea. Or, moartea a fost — în mitul biblic — amenințarea cu care Creatorul a încercat să-i oprească pe primii oameni de la consumarea fructelor Pomului cunoștinței binelui și răului. Ionescu surprinde moartea instalîndu-se într-un Paradis proiectat de om. Imaginarul poate să se încorporeze într-o realitate, dar această realitate este amenințată.

Cetatea radioasă, din *Tueur sans Gages*, acel paradis terestru pe care civilizația umană l-a făurit într-un cartier este o lume transfigurată și, în același timp, desfigurată. Perfecțiunea construcției ascunde un viciu misterios. Ne apare o lume luminoasă și periclitată în același timp. În dialogul lor,

Eugen Ionescu și Claude Bonnefoy s-au pus de acord cu privire la identificarea Cetății radioase cu extazul din care se cade în păcat. De fapt, în prezența tainicului ucigaș care amenință Cetatea putem să întrevedem acțiunea subterană a unui *mysterium iniquitatis,* a răului ce s-a introdus din afară într-o lume închisă, pe care o pervertește și o descompune. Cetatea radioasă (amintind tentativa lui Le Corbusier) nu este doar orașul modern, industrializat, tehnicizat — cum afirmă Eugen Ionescu — ci o metaforă mai amplă a tentativelor utopice de a construi o *Città del sole* — o Cetate a soarelui — ca să folosim expresia mai veche a lui Campanella — un paradis terestru. Pe un plan ontologic, Cetatea radioasă poate fi identificată cu existența mereu amenințată de nonexistență, de neant. Am văzut că piesele maturității creației lui Eugen Ionescu — *Tueur sans Gages, Rhinocéros, Le Piéton de l'Air* și *Le Roi se meurt* — aparțin unei intenții mai mult ori mai puțin conștiente de a revela drama ontică a *ființei amenințate.* Apariția lui Bérenger, a primului *om* în teatrul ionescian, a unui om care nu sparge întru nimic canoanele existenței umane (nici chiar prin aventurile sale volatile în *Le Piéton de l'Air),* ci, dimpotrivă, este caracterizat prin voința de a rămîne făptură umană, apariția unui erou care polarizează acțiunea conferind *jocului* gravitatea *destinului,* corespunde acestei intenționalități creatoare.

Moartea care amenință ființa nu este doar anihilarea *existenței,* ci și modificarea *esenței* ei. A deveni altul înseamnă întrucîtva a muri. Metamorfoza este un gen special al neantizării. Ea are un sens thanatic, în *Metamorfoza* lui Kafka, dar și în *Rinocerii* lui Eugen Ionescu. Vitalitatea aparentă a „rinocerilor" este o falsă aparență. Ei sînt *morți* pentru omenire. „Rinocerizarea" se desfășoară ca o teribilă agonie. Maladia — contagioasă — atinge, de altfel, pe cei care erau dinainte morți în spirit. Știm că Eugen Ionescu a avut experiența unei „mutații în gîndirea colectivă",[97] el a vrut să descrie în *Rinocerii,* „fenomenologic", procesul fascizării pe care l-a urmărit de-aproape în anii premergători celui de-al doilea război mondial. *Rinocerii* — piesă de loc onirică, scrisă cu o deplină luciditate — reprezintă drama

singularității conștiinței confruntate cu valul irațional al unor mișcări pseudovitaliste, în realitate thanatofile. Beția orgiastică a „rinocerilor", ca și voința de rezistență a lui Bérenger — eroul care cedase în fața morții, în *Tueur sans Gages,* — sînt opuse, asemenea existenței-spre-moarte și voinței de a trăi.

Demența violenței care crește printr-un fel de monstruoasă acumulare și o contagiune morbidă este urmărită de Eugen Ionescu în cele cîteva secvențe ale unui scurt scenariu, *La Colère.* De la o mică dispută conjugală la explozia bombei atomice care aruncă planeta în aer e o înlănțuire coșmardescă a dramelor. Violența războinică îl obsedează, de altfel, pe scriitor. În *Le Piéton de l'Air,* Bérenger contemplă din văzduh spectacolul demenței belicoase, al tiraniei, al mizeriei unei omeniri rătăcite. Dar dacă modestul funcționar Bérenger rezistă pînă la capăt „rinocerizării", autorul dramatic Bérenger „pietonul văzduhului" nu opune răului din lume decît visul de eliberare al unui zbor. *Le Piéton de l'Air* este o piesă construită după tiparul unor vise, deși numai straniului coșmar al Jozefinei — soția lui Bérenger — i se poate atribui, în economia operei, o strictă origine onirică. Moartea pare, în aceste vise, reversibilă. Dar numai pentru un visător cei morți se pot întoarce în viață. Pentru Bérenger, regele care-și trăiește treaz agonia — în *Le Roi se meurt* — viața e ireversibilă și se scurge implacabil spre moarte.

Eugen Ionescu i-a prezentat lui Claude Bonnefoy *Le Roi se meurt* ca o „piesă foarte trează". Remarcăm într-adevăr scriitura concertată, logica — de loc absurdă — a discursului. În fața morții, Ionescu-Bérenger încetează să se mai joace. Interesează prea puțin faptul că această piesă a fost scrisă ca un eseu introductiv spre moarte, ca un exercițiu pentru o moarte mai ușoară. Bérenger-regele (ca și funcționarul din *Rhinocéros,* ori tînărul din *Tueur sans Gages,* ori autorul dramatic din *Le Piéton de l'Air)* este confruntat cu primejdia cea mai absurdă care amenință viața, cu moartea. Uman, preauman, Bérenger nu acceptă să moară. Lupta sa cu moartea e lupta sa cu absurdul. Ca și Jedermann, e părăsit de semenii săi. Cele două femei din preajma lui — Marguerite

și Marie — îl ajută, una împingîndu-l hotărît spre moarte, alta învăluindu-l cu iubirea ei, inculcîndu-i o speranță tot atît de absurdă ca și disperarea. Bérenger e, de astă dată, o făptură regală, e Omul. El e asemenea Regelui Pescar din legenda lui Parsifal care moare și nu poate muri. În jurul său, ca și în jurul regelui legendar, totul se surpă. Moartea omului e moartea Universului său.

Și totuși, moartea lui Bérenger nu este tragică. Cînd Antigona moare știi că e pentru totdeauna. Dar, produs al unui genial farsor, Bérenger poate să reapară oricînd, din ceața care l-a înghițit.

5. *Vis comica*

Scriind *Le Nouveau Locataire*, una din micile sale piese, Eugen Ionescu s-a inspirat — fără îndoială — dintr-un celebru film de scurt metraj — *Le Locataire diabolique* — al unuia dintre pionierii cinematografiei, Georges Méliès. Filmul era un spectacol excepțional de prestidigitație: un nou locatar intră într-un apartament gol, și, în cîteva minute, scoate din valiza sa întreg mobilierul încăperii, cu tot cu oaspeții care benchetuiesc la masă. Ionescu utilizează tema „noului locatar", a personajului bizar, a cărui demonie nu mai e febrilă, ci, dimpotrivă, imperturbabilă. Comicul piesei, ca și al filmului, rezidă, însă, în mod esențial, în acumularea mobilelor, a pieselor cu care încăperea goală se umple. *Vidul* eliminat prin *mulțime* declanșează un mecanism special, al comicului de situație. Nici teoria bergsoniană, nici cea psihanalitică nu pot explica resortul care, în această situație, declanșează rîsul. Ionescu a intuit însă că acumularea obiectelor poate fi o sursă a umorului absurd. Într-adevăr, cantitatea în sine nu este comică. Progresia în cantitate devine comică atunci cînd omul e copleșit de potopul obiectelor. Anihilarea omului nu este nici ea, în sine, umoristică. Dimpotrivă. Omul — avînd o valoare în sine — este copleșit, înfrînt, de o putere superioară (fatum, zei, roată a istoriei), devine o victimă superioară triumfătoare în spirit, a unei tragedii. Cînd însă forța care copleșește este, în sine, mult inferioară ființei

umane (cum este lumea obiectelor făurite de mîna omului), atunci cînd el devine victima unei *viclenii a lucrurilor* și nu a unei *viclenii a zeilor*, tragicul situației vizează spre un comic negru, absurd. *Viclenia lucrurilor* implică pe aceea a obiectelor „produse" în sensul cel mai larg al cuvîntului. Comicul acumulării sau al proliferării monstruoase este de aceeași natură, fie că e vorba de mobilele din *Le Nouveau Locataire*, ori de scaunele din *Les Chaises*, de creșterea în „progresie geometrică" a cadavrului din *Amédée*, de ceștile din *Victimes du Devoir*, ori de ouăle pe care le produce Roberte în *L'Avenir est dans les Oeufs*. Dar același mecanism al acumulării și al accelerării poate fi observat și în repetiția mecanică a unor vocabule, în proliferarea cuvintelor aparținînd unei categorii. Momentul de *Rausch* — de beție hilară — din piesele lui Ionescu este caracterizat întotdeauna prin extazia fonetică. Personajele își ies din fire proferînd unele vocabule ; relațiile dintre ele se uniformizează, se strîng în unicul cerc al unei obsesii lingvistice. Astfel, *La Cantatrice chauve* se încheie printr-o mișcare orgiastică a colocviului personajelor. După ce se proferează un număr de apoftegme false, de zicale și pseudoproverbe, domnul Smith izbucnește, ca o armă cu repetiție, rostind de mai multe ori același cuvînt : *„kakatoes"*. Ca într-o contagiune lingvistică, doamna Smith continuă șuvoiul vocabulelor prin expresia cacofonică : *„Quelle cacade"*. Intervine apoi cuplul Martin care complică expresia, pînă cînd — într-un *tutti* final — cele două perechi proferează vocabule disparate care aliterează, diverse *contrepèteries* suprarealiste, jocuri absurde de cuvinte, literele alfabetului. În cele din urmă — după indicația de regie — cu toții repetă în cor urlînd unul în urechea altuia, pe un ritm din ce în ce mai rapid : „C'est pas par là, c'est par ici, c'est pas par là, c'est par ici etc" [98]. Asemenea orgii verbale, complicate cu o gesticulație mecanică adecvată apar în finalul altor piese : *„Avalez ! Mastiquez !..."* „Mestecă ! Înghite !..." în *Victimes du Devoir ;* cotcodăcitul în *L'Avenir est dans les Oeufs* etc. Unele din micile scheciuri sînt alcătuite exclusiv dintr-un asemenea delir verbal (de exemplu *Délire á deux, Scène à quatre, Les Salu-*

tations). Mecanismul verbal funcţionează oarecum autonom, în aceste piese, producînd efecte comice.

Trebuie să remarcăm, de altfel, că discursul dramatic are — în dialogurile, monologurile ionesciene — *alura* sau *tonul* discursului obişnuit. Tonul e patetic, grav, persuasiv, interogativ, exprimînd aprehensiunea, disperarea, indignarea etc., dar între tonalitatea discursului şi conţinutul lui există o discrepanţă. Înţelegem că personajele se aprobă, sînt ori nu de acord, înţelegem ruptura dintre ele, dar nu prin cuvintele folosite, ci, oarecum, prin tonalitatea frazei. Formele rămîn, păstrează *alura* discursului. Astfel în *La Cantatrice chauve* se istorisesc — printre altele — fabule. Dar în locul fabulei clasice, concentrat de semnificaţii, cu o „morală", avem în aceste mici povestiri *(Cocoşul, Guturaiul* etc.) antifabule, antianecdote ce păstrează numai schema exterioară sau ritmul interior al unei scurte povestiri cu tîlc. În *Guturaiul*, Pompierul care povesteşte evocă o întreagă lume în *raccourci*. Lumea este ceea ce se spune despre lume. În scurta istorie a Pompierului mişună oamenii, relaţiile umane, o faună observată cu capătul care îndepărtează al lunetei. Existenţele sînt surprinse, ca în relatările schematice din „vorbăria" cotidiană : cutare e fiul unui sincer patriot, o mătuşă care vorbea curent spaniola s-a măritat cu un vînător care-l cunoscuse pe Rotschild etc. Structurile lingvistice au devenit, oarecum, independente şi proliferează, se înmulţesc prin sciziparitate, ca şi unele microorganisme.

Dezarticularea unui organism este, de asemenea, o sursă a comicului absurd. Nu numai *le mécanique plaqué sur du vivant* — conform tezei lui Bergson — ci şi o pseudoviaţă, o aparenţă a vieţii aplicată unui mecanism stîrneşte visul. Un caz special al unei asemenea false vieţi este tocmai dezagregarea unui agregat. O maşină care dă semne de oboseală, care nu mai funcţionează conform „automatismelor" ei, care ratează, dobîndeşte astfel aspectul unei similifăpturi agonice. Ea poate fi uneori patetică, dar de cele mai multe ori devine — în contrast cu perfecţiunea ei anterioară — derizorie. Comicul mecanismului, în teatrul lui Ionescu, îşi are prototipul în *maşina detracată*. Însăşi accelerarea tot mai dementă, acumularea fără sens a obiectelor, ca şi automati-

zarea mecanismului presupun detracarea unui echilibru. Cele șaptesprezece lovituri ale pendulei „engleze" care arată ora nouă după constatarea domnului Smith — în *Cîntăreața cheală* — produc „umorul obiectiv" suprarealist prin dereglarea mecanicii. Ionescu a înțeles — pe urmele cinematografiei mute, a mecanismelor absurde din unele picturi dadaiste (Picabia, Duchamp) — că dezordinea introdusă în pseudoperfecțiunea mecanică produce o satisfacție. Dizolvarea unei ordini impuse — după Freud — aduce o eliberare ce se manifestă prin rîs. Observînd imperfecțiunea mecanismelor preaperfecte omul se simte răzbunat. Cu atît mai mult cu cît dereglarea mecanică intervine într-un mecanism care funcționează mai bine, oarecum autonom, substituindu-se întrucîtva omului. *Les Chaises, Le Nouveau Locataire* sînt construite pe o asemenea dementă a mecanicului.

Acumularea cantitativă reprezintă un apanaj al civilizației tehnice moderne. Ionescu nu este, desigur, un adversar al acestei civilizații, pe linia rousseauist-tolstoiană. Dar în opera sa progresia cantitativă a obiectelor apare în metafore scenice evidente, ca o agresiune a unor forțe malefice pe care omul nu le poate conjura. Lewis Carroll intuise un asemenea asediu al obiectelor asupra lumii omului : mîncarea îl înghite pe consumator, friptura de berbec se instalează pe tronul Reginei Albe, supa îneacă totul curgînd pe masă, tacîmuri zboară înnebunite prin aer. În cele din urmă, prezența umană a Alicei potolește orgia obiectelor, printr-un gest simplu : copila trage fața de masă. În piesele lui Ionescu nu există o asemenea forță umană ordonatoare care să oprească accelerările sau acumulările, diversele dereglări ale mecanismelor. Aceasta pentru că antropologia ionesciană cunoaște ceea ce am putea numi *viciul mecanicului*. Automatisme de comportament, o mecanizare a limbajului pot fi observate în cazul celor mai multe dintre personajele sale. Însăși gesticulația pasională este mecanică și, ca atare, poate să acționeze ca un mecanism. În scenariul *La Colère* observăm, astfel, cristalizarea mîniei în jurul unor mici gesturi de nemulțumire, și modul în care se declanșează un mecanism pasional al urii. Dereglarea mecanismului este în același timp tragică și comică. Ea creează *monstrul* sau *paiața*. Profesorul din *La Leçon* ucide, prins de

un mecanism lingvistico-erotic. Cuplul tinerilor din *Jacques ou la Soummission* şi, apoi, din *L'Avenir est dans les Oeufs* se transformă în comice maşini de proliferare a speţei umane.

Umorul ionescian are o semnificaţie vădit critică. Mecanizarea e denunţată, caricatura ei comică este o satiră. Chiar şi marionetele patetice din teatrul său — cum e acea Roberte, adevărată *Magna mater,* zeiţă orientală a fecundităţii, cu cele trei nasuri ale ei, ori Noul Locatar înghiţit de valurile de mobilier pe care le-a declanşat — sînt în absurditatea lor tragi-comică obiect al cenzurii critice.

Universul dramaturgului, posedînd într-un grad mai înalt decît orice alt scriitor modern o adevărată *vis comica,* oscilează între zodia umorului şi a pateticului, între tragic şi comic. Dar, nebunia ridicolă, grotescul izbucnind în mecanica finală a celor mai multe din piesele lui Ionescu, pare să triumfe. Căci, cum spune scriitorul: „Patafizic, gravitatea, seriosul sînt şi ele forme ale umorului" [99].

6. *Resurecţia tragediei*

Sfîntul Augustin afirma, în *De Civitate Dei,* că jocurile scenice au apărut în urma ciumei, că marile molime care au bîntuit în timpuri imemoriale au dus la naşterea teatrului. Bizară teorie, aparent elucubraţia unui spirit fantast, sau o încercare de a discredita arta dramatică din partea unui mare răuvoitor al ei. Dar ipoteza episcopului din Hippo (în secolul al IV-lea) nu este chiar atît de fantasmagorică. Oamenii, socotea Augustin, au încercat să-i îmblînzească pe zeii iritaţi care-i pedepseau cu ciuma, oferindu-le spectacole. Acestea jucau rolul unor jertfe de propiţiere, de îmblînzire a divinităţilor. Oricît de departe ar fi o asemenea ipoteză de realitatea istoriei, un fapt e cert: Teatrul, în esenţa sa, are virtuţi exorcistice, purificatoare. Dacă primitivii vedeau „duhurile rele" ameninţîndu-i *din afară,* demonii urmînd să fie exorcizaţi prin jertfe vizibile, pentru Aristotel şi, mai tîrziu, pentru toţi modernii, răul e *înăuntrul* omului şi demonia se cere exorcizată într-un alt mod, prin sacrificiul spiritual al eroului tragic.

În zilele noastre, cînd tragedia nu mai reprezintă, de mult, jocul omului cu absolutul, joc în care omul piere strivit de absolut fiind totuşi triumfător, puţine spirite au înţeles mai adînc ceea ce am putea numi nevoia de tragedie, decît Antonin Artaud. Acest *„profet al teatrului modern"*, cum îl numeşte Sartre, a încercat prin textele sale, adevărate manifeste, pe alocuri ezoterice, ale unei noi arte, să redea teatrului o demnitate metafizică. Cu cît mai vehementă, mai plină de un patos de loc retoric este pledoaria lui Artaud, inclusă în acele articole publicate în anii '30 — *Le Théâtre et la Peste*, *Le Théâtre alchimique*, *Le Théâtre de la cruauté* etc., adunate în volumul *Le Théâtre et son double*, publicat în 1938, decît orice ieşire a „tinerilor furioşi" sau a altor falşi reformatori ai teatrului, din timpul nostru! Artaud ştia (în modul în care numai un iluminat, un exaltat, un mare nebun poate să ştie, adică cu toată fiinţa sa) că teatrul este o mare putere; că în ciuda eclipsei patosului în drama contemporană, teatrul poate să trezească toate conflictele care dormitează în noi; că e o „formidabilă concentrare de forţe care conduce spiritul, prin exemplu, spre originea conflictelor".

Dar Antonin Artaud n-a fost decît una din acele voci strigînd în deşert care au încercat revoluţionarea dramaturgiei şi care, toate — de cele mai multe ori fără să ştie — tînjesc după un nou teatru al marilor dezbateri, un teatru în care Sfinxul să-i pună iar omului Oedip fatalele întrebări, în care omul să *răspundă* şi să-şi asume cea mai înaltă *răspundere* umană. Sîntem pe deplin conştienţi azi că agonia tragediei, începută de mult, s-a consumat. Într-adevăr, tragedia se desfăşoară la intersecţia unui plan al absolutului, al transcendenţei cu planul imanenţei, al umanului. Or, planul transcendenţei a fost abolit. De cînd a răsunat prin vocea lui Zarathustra cuvîntul lui Nietzsche, *„Dumnezeu e mort"*, tragicul a dezertat din teatru.

Moartea tragediei, golirea interioară a teatrului, iată cauza de căpetenie a decadenţei dramaturgiei moderne. Aruncînd o privire sumară asupra istoriei teatrului modern, Eugen Ionescu socoteşte în studiul său *Expérience du théâtre* că *„în timpul din urmă s-a uitat întrucîtva ce este, de fapt,*

teatrul". El însuşi, am văzut, înainte de a deveni autor dramatic, fusese un detractor al genului. Nu era, firește, cel dintîi care condamna teatrul perfect desacralizat al epocii moderne. Paradoxal, sentința sa de condamnare are contingențe cu tezele antiteatrale ale unor mari adversari ai scenei : Platon, Augustin, Jean-Jacques Rousseau. Înainte de a scrie *La Cantatrice chauve*, Eugen Ionescu denunța, am văzut, „sforile" grosolane, fuga după efecte a genului dramatic ; peste tot vedea mască, prefăcătorie, inautenticitate ; comediantul făcea, după el, un lucru inadmisibil, „dîndu-se în spectacol", părăsindu-şi identitatea (titluri de acuzare invocate de Augustin şi de Rousseau) ; prezența materială, pe scenă, a oamenilor, contrazicînd ficțiunea, imaginarul, îl tulbura. E interesant cum aceste acuzații aduse teatrului se vor transforma în calități ale sale, din clipa conversiunii lui Eugen Ionescu, din adversar, în creator de teatru. De fapt, ca şi Antonin Artaud, care visa un teatru ce ar aduce la suprafață o „cruzime" latentă, ar promova cu „o intensitate anormală" forțele negre, delirul, convulsiunea, „criza a cărei țintă este moartea şi vindecarea", Eugen Ionescu jinduieşte după o resurecție a Marelui teatru, a teatrului adevărat care este — cu un cuvînt nefolosit nici de Artaud, nici de Ionescu — *tragedia*.

Multor dramaturgi şi esteticieni din zilele noastre propozițiile lui Aristotel privitoare la tragedie ar putea să li se pară desuete, sublim inactuale. Dar sînt unii autori dramatici — printre care în primul rînd Samuel Beckett şi Eugen Ionescu — care, opunîndu-se timpului lor, se declară violent *inactuali*. Astfel, Eugen Ionescu afirmă în articolul său *Toujours l'avant-garde* că opera de artă trebuie să exprime adevăruri uitate, să „reintegreze inactualul în actual. Aceasta, pentru a reda teatrului, înstrăinat de natura sa reală, esențialitatea sa. O asemenea *esență a teatrului* ca forță desăvîrşită, perenă, a lui, încercase să circumscrie Aristotel în *Poetica* sa. De fapt, Stagiritul era convins că, în timpul său, tragedia a ajuns la o formă perfectă. El descrie geneza şi evoluția tragediei din formele imperfecte care au precedat-o, pînă cînd a realizat acel *eidos* către care năzuise. Pe cînd gînditorul — în opera căruia Lessing

mai vedea o perfecțiune negreșelnică, o perenă valabilitate asemenea *Elementelor* euclidiene — pe cînd Aristotel teoretiza asupra esenței teatrului, avînd înaintea sa o tragedie ideală, model desăvîrșit al speciei, Eugen Ionescu și alții, în zilele noastre, consemnează deruta unei dramaturgii în criză. Teatrul modern, după el, s-a îndepărtat treptat de esența teatrului, de „firea sa adevărată", cum ar spune Aristotel. De aici, în parte, inițiala sa condamnare a genului dramatic, de aici începuturile antiteatrale ale teatrului său, de aici, mai apoi, încercarea sa de a regăsi „schemele mintale permanente", natura „adevărată" a teatrului, precum și conștiința declarată de a fi descoperit arhetipurile uitate, imuabile, clasice ale dramaturgiei. Într-o epocă în care un Georg Steiner analizează ultimele faze ale agoniei moderne a tragediei, într-un timp în care dramaturgi ca Friedrich Dürrenmatt se resemnează să mimeze tragedia, reducînd-o la grotescul amar, Eugen Ionescu încearcă o resurecție, dacă nu a unui sentiment tragic al existenței în teatru, cel puțin a condițiilor care ar face posibilă o *tragedia nova*.

Sînt semnificative unele corespondențe — neimplicînd o influență directă — între poetica aristotelică și anumite teze ionesciene. Aristotel plecase și el, odinioară, de la o celebră condamnare a teatrului, pronunțată de maestrul său, Platon. Știm că *Poetica* aparține procesului general de revizuire a platonismului. Printre alte acuzații pe care Platon le aducea artei era și aceea că arta este, în esența ei, „imitație", *mimesis*, îndeletnicire mincinoasă, înșelătoare, prin care artistul copiază o realitate exterioară, care nu e la rîndul ei decît o copie palidă a lumii ideilor. Aristotel păstrează ideea platonică a caracterului mimetic al artei, dar îi dă un sens pozitiv: obiectul imitației nu mai e o falsă realitate secundă, ci o realitate esențială, necesară. Imitația, am spune noi, nu e amăgitoare, ci revelatoare. Acțiunea mimetică a artistului e revelatoare întrucît e un act de cunoaștere. Ca atare, ea e mai filosofică decît istoria. Într-adevăr, după Aristotel: „datoria poetului nu e să povestească lucruri întîmplate cu adevărat, ci lucruri putînd să se întîmple în marginile verosimilului și ale necesarului." Universul poeziei e dispus pe un alt plan decît cel al experienței. Pe cînd

istoricul „înfăţişează fapte aievea întîmplate", particulare, poezia reprezintă „fapte ce s-ar putea întîmpla" (*Poetica* 1451a 36—1451b), universale. Ficţiunile poetice (*mitosul*, acţiunea dramatică, personajele) participă la o realitate necesară, universală, mai caracteristică decît realitatea banală, particulară, contingentă. „Dacă se aduce artistului învinuirea că n-a înfăţişat fidel ce voia să înfăţişeze, are dreptul să răspundă că l-a înfăţişat, poate, cum trebuie să fie" (*Poetica* 1460b 32—34).

Dincolo de contradicţiile interne (mărturie a unui spirit versatil) pe care le vădesc textele ionesciene privitoare la o teorie a teatrului, există la acest dramaturg, am văzut, o aspiraţie spre redescoperirea arhetipurilor imuabile ale teatrului, o sete de necesitate, de permanenţă, care apare sub diverse chipuri. Desigur, toate acestea sînt mult mai evidente la teoreticianul teatrului decît la dramaturgul Eugen Ionescu. Poate că punctul cel mai aristotelic al teoriilor sale este acela în care „mitul realizabil", posibilul e opus realităţii împlinite, istoricului. Departe de a fi un fantast, artistul — în spiritul lui Ionescu — aprehendează direct realul. De aceea, el „e un adevărat filosof". Ca atare, năzuinţa sa este aceea a regăsirii unui temei comun, universal, al adevărului, descoperirea unor arhetipuri esenţiale. Libertatea imaginaţiei nu e *„o fugă în ireal"*, nu e o demisiune de la real, căci imaginaţia nu e arbitrară, ci revelatoare. Căutînd schemele originare ale teatralităţii, Ionescu — spre deosebire de filosoful elin — socoate că poetul le găseşte în el însuşi, în „obsesiile sale fundamentale". Căutînd să exprime umanitatea sa profundă, dramaturgul va exprima „întreaga lume". Mergînd pînă la limitele subiectivităţii, el va găsi obiectivitatea. Creînd o lume fictivă, crede că o va descoperi pe cea adevărată. Dar această descoperire nu se poate face decît prin smulgerea din cotidian, din realitatea obişnuită. De aceea, în teatrul său, Ionescu va încerca, pe felurite căi, o dislocare a realităţii banale, fie printr-o demascare a conformismelor, fie prin descompunerea clişeelor lingvistice, fie prin reducerea la absurd a luminii micului burghez. „Micul burghez — spune el — e acela care a uitat arhetipul pentru a se pierde în stereotip". Uitînd universalul şi necesarul, el

s-a împotmolit în repetiția banalului cotidian. De aici, din acest impas al unei condiții umane reduse la stereotip, trebuie să ne salveze teatrul. Ionescu pare să atribuie artei dramaturgului un rol taumaturgic. Redescoperind arhetipurile, formele — cum ar spune Aristotel — imuabile, desăvîrșite, dramaturgul are și comunică revelația unui univers al valorilor absolute, al soluțiilor ultime și, implicit, al tragicului.

E ciudat, dar explicabil, cum — împins de pasiunea sa pentru necesar și universal — Eugen Ionescu se declară „pentru clasicism". Orice creator adevărat, pentru el, e un clasic. Întîlnim, astfel, în teoretizarea unui teatru al crizei, nostalgia echilibrului, a armoniei clasice, a obiectivității. Opera dramatică pe care o preconizează Ionescu, în *Notes sur le théâtre*, e aceea în care, după modelul aristotelic, „acțiunea tragică e următoarea : o acțiune prototip, o acțiune model, cu un caracter universal, în care se recunosc și se contopesc întîmplările, acțiunile particulare aparținînd categoriei acțiunii-model jucate". Dar corespondența cu teoria lui Aristotel nu se reduce la atît. În definiția aristotelică a tragediei, un loc mult disputat de comentatori e acela privitor la cele două sentimente tragice, mila și frica, pe care tragedia le stîrnește în spectatori, săvîrșindu-se curățirea acestor patimi (*catharsis*). Ca și Lessing, care, în *Hamgurgische Dramaturgie*, încerca să reducă aceste două sentimente la unul singur (frica fiind, după el, un soi de milă de tine însuți), Eugen Ionescu vede în teamă, în anxietate, singurul sentiment tragic al vieții. Anxietatea nu trebuie, după el, în nici un fel domolită, tragedia fiind, prin esența ei, o reprezentare a insuportabilului, a insolubilului, a umanului amenințat fără scăpare. De altfel, tragiul și comicul sînt două fețe ale aceleiași realități, căci nici comicul — Ionescu o știe prea bine — nu lasă nici o portiță de ieșire. Nu spunea el : „comicul e tragic" ?

E posibilă, oare, o *catharsis* prin anxietate ? Se poate bănui în intenția lui Ionescu de a face un teatru al violenței („violent comic, violent dramatic"), pe urmele „teatrului cruzimii" al lui Antonin Artaud, o încercare de a purga prin șoc. Dar, poate mai mult decît prin violență ori prin anxietate, Eugen Ionescu pretinde să acționeze asupra specta-

torilor prin *uimire,* acest sentiment pe care-l socoate un fel de fenomen originar al teatrului său. Nu găsim, oare, şi aici, o corespondenţă cu acel *thaumaston* — minunarea ascultătorilor — acţiune catharctică pe care Aristotel o atribuie tragediei ?

Autorul *Rinocerilor* care, nu arareori, ia o poză anarhică este unul dintre cei care privesc cu nostalgic regret spre zarea clasică a tragediei. Vorbind despre *Ucigaşul fără simbrie,* Elsa Triolet asemăna piesa cu tragediile antice. Nu cred că vreun elogiu i-a putut oferi lui Eugen Ionescu o mai deplină satisfacţie decît acesta.

Dar, dincolo de experienţa lui Ionescu şi doar foarte puţin prin ea, vom asista, oare, la o resurecţie a tragediei ? Ar fi o încununare purificatoare a unui secol de mari cataclisme şi tragice încercări ale condiţiei umane.

7. *Excurs : Teatrul absurdului*

Istoria teatrului a cunoscut seri tumultuoase în care — spectacolul mutîndu-se de pe scenă în sală — partizanii şi adversarii piesei ori autorului dădeau o adevărată bătălie între ei. O astfel de bătălie a avut loc la premiera tragediei lui Victor Hugo în celebra seară Hernani. Huiduieli şi aclamaţii concomitente au cunoscut şi piesele dramaturgilor absurdului, reprezentate în ultimele două decade. Mai mult însă decît indignare ori fervoare, operele acestora au trezit nedumerire. Ele au intrigat mai mult decît au subjugat ori întărîtat. Publicul nu ştia uneori cum să reacţioneze la aceste „farse tragice" ori „antipiese". Dar reacţia spectatorilor provoca uneori nedumerirea autorului însuşi. Cînd Eugen Ionescu a citit unor prieteni (în 1949) *L'Anglais sans professeur,* piesa în care intenţionase să prezinte „o tragedie a limbajului", el a fost foarte surprins la auzul hohotelor de rîs ale ascultătorilor săi. La fel s-a mirat ceva mai tîrziu, la prezentarea versiunii modificate a acestei piese, purtînd de astă dată titlul *La Cantatrice chauve,* cînd unii spectatori, în frunte cu poetul Raymond Queneau, s-au manifestat hilar într-un mod zgomotos. „Tragedia limbajului", tragică doar

pentru el, era o farsă pentru alţii. Regizorii înşişi, în faţa unor asemenea piese, sînt puşi într-o dilemă. *Fizicienii* lui Dürrenmatt (autor care de altfel refuză epitetul de absurd acordat uneori teatrului său) a fost pusă în scenă la Frankfurt pe Main ca o dramă atomică, la Londra ca o fantezie comică. Am putea socoti sentimentul de ambiguitate, nedumerirea, echivocul stîrnit de piesele teatrului „absurd" drept caracteristice pentru cel ce abordează această dramaturgie. Ambiguitatea pieselor lui Samuel Beckett, Eugen Ionescu, Arthur Adamov, Harold Pinter, Norman Simpson, Edward Albee şi ale altora, faptul că se pot înţelege în mai multe feluri, constituie o greutate în comunicarea lor. O întrebare legitimă se pune însă de la început: vor ele să comunice ceva, au ele un mesaj, tîlcuri ascunse ce se transmit doar unor iniţiaţi? Nu este oare tulburarea comunicării ceva ce ţine de însăşi esenţa acestui teatru? Dacă *dialogul* dintre personaje, dialogul personajelor cu publicul, al autorului cu personajele şi cu spectatorii constituie lumea comunicărilor dramatice — teatrul fiind un univers al acestor comunicări —, teatrul absurdului reprezintă o *criză a comunicării*. Şi aceasta se vădeşte nu numai în perplexitatea spectatorilor, autorului ori regizorilor, ci în structura însăşi a acestui teatru atît de simptomatic pentru lumea şi timpul în care a apărut.

Primul contact cu teatrul absurdului produce într-adevăr efecte de şoc: descumpăneşte spectatorul ori cititorul. Eugen Ionescu preconizează — cum am văzut — folosirea metodică a şocului în teatru. Criticii — nu întotdeauna autorităţile cele mai competente — au fost cei dintîi şocaţi de aceste piese care încălcau şabloanele dramaturgiei recunoscute. Tot Ionescu este cel care, într-un fel de declaraţie a drepturilor teatrului, proclamă: „În teatru totul e permis". Iată deci un teatru în care intriga e vagă ori inexistentă, libertatea de acţiune e atît de largă încît, putîndu-se întîmpla orice, nu se mai întîmplă nimic, în care personajele nu sînt „caractere" umane, ci, trăind adesea într-o lume ca de coşmar, au între ele dialoguri bizare, uneori incoerente. Catastrofa tragică lipseşte din tragediile acestui teatru, comicul aduce a rînjet ori produce o strîngere de inimă, drama e lipsită de conflicte.

Totul pare problematic în aceste piese deşi nu se pun probleme, nu se expun teze, nu se dezbat idei ori evenimente. Cum să judeci estetic opere care refuză esteticul, aparţinînd unor autori care par să aibă oroare de „frumos", cum să cîntăreşti implicaţiile etice ale unor lucrări care se vor axiologic neutre, care par să nu propună nimic pe plan etic şi iau nu arareori o alură de joc perfect gratuit ? Şi încă o dată, ce comunică acest teatru care, tulburînd orice comunicare, pare că şi-a propus să prezinte ceva incomunicabil ?

E desigur mai uşor să spui ce nu este, ce nu urmăreşte teatrul absurdului decît ceea ce este. După cum nu există o grupare literară, o „şcoală a absurzilor", autorii fiind independenţi unii de alţii, tot astfel nu există o artă poetică a absurdului. Spre deosebire de romantici ori de unele curente literare ale veacului nostru care s-au grăbit să-şi lanseze manifestul lor literar, dramaturgii absurdului ezită să facă declaraţii de principii. Mai mult chiar, ei refuză epitetul însuşi de absurd ce s-a dat teatrului lor. Adamov şi Beckett au făcut declaraţii exprese în acest sens. Ionescu scrie „antipiese", refuză calificarea operelor sale drept „piese absurde", Robert Pinget se mărturiseşte aderent al „noului val" (în romanele sale), dar nu „absurd". Eticheta pe care o bună parte a criticii o foloseşte e aşadar renegată. Nerecunoscîndu-se partizanii unei mişcări literare, unii din aceşti scriitori preferă să-şi înscrie opera sub semnul unei mişcări „antiliterare". De aceea ei nu cer într-atît înţelegerea unui sens al piesei, adoptarea vreunui mesaj al ei, programat dinainte, cît vor ca spectatorul să se lase prins de prezenţa nemijlocită a datelor scenice. Nu înţelegere doresc ei, ci participare. Dar ermetismul total nefiind compatibil cu natura teatrului, piesele „absurde" comunică şi ele ceva, se lasă — chiar dacă în felurite feluri — înţelese. „Absurditatea" lor rezidă tocmai în exprimarea unei *tulburări generale a comunicărilor :* a comunicărilor dintre om şi realitate, din cadrul condiţei umane, dintre om şi semenii săi, între om şi el însuşi, între prezent şi trecut, tulburarea principalului mijloc de comunicare care e limba şi dincolo de aceasta destrămarea relaţiilor logice şi descompunerea conexiunilor cauzale. Vom trece în

revistă toate aceste modalităţi ale unei crize a comunicării în care vedem esenţa absurdului din teatrul care-i poartă numele.

Am arătat în altă parte (cf. capitolul I) că, pentru teoreticienii săi, absurdul constă într-un *divorţ*, în discrepanţa dintre dorinţa de claritate a raţiunii şi iraţionalitatea lumii. Dramaturgii absurdului exprimă acest divorţ în piesele lor. O operă de artă, după Eugen Ionescu „e o expresie a unei realităţi incomunicabile". De fapt, piesele unui Beckett, Ionescu ori Genet descompun realitatea curentă, căutînd să-l facă pe om conştient de anumite realităţi ultime. Contactul nostru cu realitatea, afirmă ei, e iluzoriu. Realitatea ultimă poate fi, însă, sesizată ? Balconul din piesa cu acest titlu a lui Genet, care, la început, pare rezidenţa unui episcop, se dovedeşte a fi o casă de toleranţă. Această casă e un soi de mare cabinet cu oglinzi, la propriu şi la figurat. Oglinzile sînt reflectate de alte oglinzi şi apoi de altele, realitatea ultimă nefiind nicicînd vizibilă. De obicei, realitatea în piesele absurde e fragmentară, spartă, spaţiul se descompune (sala de dans din *La Parodie* a lui Arthur Adamov în scena unsprezecea e mai mică decît era la început). Cu toate acestea, de cele mai multe ori, realitatea, aşa cum o prezintă aceste piese, îşi are rădăcina în cotidian, în banal, în normal. Chiar şi atunci cînd o lume de vis pare să se substituie lumii reale (la Adamov, Ionescu, Genet) elementele din care e alcătuită acea lume onirică sînt luate din obiectele obişnuite, din faptele triviale ale vieţii de toate zilele. E semnificativă această sete de concret. Ea pare să contrazică ruptura dintre om şi realitate pe care de altfel teatrul absurdului o înfăţişează. Contradicţia e numai aparentă. În spiritul acestui teatru, confruntarea omului cu realul e inevitabilă, e necesară. Harold Pinter vrea să prezinte o scenă aşa cum ar trăi-o un spectator întîmplător. Dar tot el vrea ca, trăind-o, să i se reveleze acestuia absurditatea scenei. Privind de aproape datele concrete, prin optica absurdului, ele nu revelează o realitate „ultimă" ascunsă în dosul lor, ci, în absurditatea lor, demonstrează lipsa de comunicare a omului cu realitatea.

Teatrul absurdului consideră omul în afara ambianţei sale sociale, în afara timpului în care trăieşte. Spaţiul şi

timpul par de altfel puse într-o paranteză fenomenologică. Personajele acestui teatru, de cele mai multe ori, nu urmăresc nici o țintă, iar după cum arată Eugen Ionescu : „absurd e ceea ce n-are scop". Totuși, situațiile în care se află aceste personaje sînt din cele mai grave, pretinzînd din partea lor o participare totală. Astfel întîlnim : omul în descompunere (Beckett : *Fin de Partie*), în așteptare (Beckett : *En attendant Godot*), omul în fața morții (Boris Vian : *Les Batisseurs de l'Empire*), revoltîndu-se și supunîndu-se morții (Eugen Ionescu : *Tueur sans Gages*), omul care caută libertatea și rămîne mereu prizonier (Parabolele lui Manuel de Pedro), în căutarea unei rădăcini în această lume (piesele lui Pinter), încercarea sa de a înțelege legea morală care îl depășește (teatrul lui Fernando Arrabal). Aproape în toate aceste piese omul e un însingurat. Între ins și semenii săi comunicările sînt rupte. „Toți oamenii mor singuri", afirmă Ionescu, și adaugă : „În singurătatea individului însingurat e adevărul". Dar eroii „absurzi" fac uneori eforturi disperate pentru a comunica. În *Scaunele* lui Eugen Ionescu, bătrînul se pregătește să lanseze mesajul său, dar scaunele auditorului rămîn goale, vorbitorul angajat e surdo-mut, scoate doar sunete nearticulate, scrie pe tablă semne fără sens. În *Fin de Partie*, Beckett prezintă ultimii supraviețuitori ai unui cataclism cosmic (poate închipuit de ei) izolați de lume și comunicînd greu între ei. Un copil apare undeva afară, dar pînă în cele din urmă supraviețuitorii nu iau legătura cu el. Comunicarea omului cu semenii săi, în teatrul absurdului, pare imposibilă.

Această comunicare e întreruptă însă și între om și el însuși. Identitatea și realitatea proprie a persoanei umane sînt îndoielnice. În *Krapp's last Tape*, Samuel Beckett îl prezintă pe bătrînul Krapp care se confruntă cu eul său trecut, cu vorbele, mesajul său, înregistrate pe bandă de magnetofon cu ani în urmă. Nici o legătură între Krapp cel actual și cel vechi. Cînd Bérenger din piesa lui Ionescu *Tueur sans Gages* dă ochii cu ucigașul, el îi oferă acestuia argumente care să-l justifice în fața propriei sale voințe de a pieri, care nici aceea nu mai e a lui. În *Fin de Partie*,

Beckett prezintă patru personaje ce par ipostaze ale uneia şi aceleiaşi personalităţi umane : Hamm reprezintă forţele emoţionale, Clov inteligenţa care slujeşte emoţiile şi impulsurile, Nagg şi Nell, depozitul din subconştient.

Analiza care merge pînă la descompunerea în fragmente disparate a realităţii şi condiţiei umane nu e însă dusă atît de departe ca dezagregarea prin procedee analitice a limbajului. Se poate spune că drama absurdului e în primul rînd o dramă a cuvîntului. Mijloc prin excelenţă al comunicării între oameni, mijloc de comunicare al teatrului, limba însăşi e supusă în teatrul absurdului unei tentative de dezagregare rareori întîlnită în istoria literaturii. „Trebuie să distrugem limba, afirmă Eugen Ionescu, şi să o alcătuim din nou." El încearcă în acest scop diferite procedee mergînd, între altele, „pînă la limitele extreme ale limbii cotidiene". Ceea ce vor, însă, de fapt, dramaturgii „absurdului" este o revalorizare a limbii devalorizate. De aici, înverşunarea lor împotriva clişeelor, a locurilor comune, a vorbirii banale, neautentice, din viaţa cotidiană difuzată pe scară largă prin marile mijloace de difuzare sonoră a cuvîntului, prin reclamă, prin presă. După Samuel Beckett, teatrul trebuie să exprime descompunerea limbii, să o provoace. Nu există după el certitudini exprimabile în cuvînt. Promisiunea făcută de Godot haimanalelor care-l aşteaptă este o asemenea incertitudine. În general, personajele lui Beckett au un fel incert, ambiguu de a se exprima. Niklaus Gessner a numărat zece forme de dezintegrare verbală în *En attendant Godot*. Toate acestea : neînţelegeri, ambiguităţi, clişee, repetiţii de sinonime, neputinţa de a găsi cuvîntul just etc., slujesc o tendinţă antilingvistică. De altfel, atacul la adresa limbii merge paralel cu cel la adresa logicii. Prin logica dusă la absurd, prin parodierea ei, ca şi prin descompunerea limbajului în grotesc şi incoerenţă, dramaturgii absurdului urmăresc provocarea crizei comunicării. De altfel, unii filosofi contemporani occidentali procedează la o critică similară a limbii. Astfel, Ludwig Wittgenstein a căutat să elibereze gîndirea de convenţiile care, după el, în mod eronat par reguli ale logicii. Lupta sa împotriva „subjugării raţiunii prin mijloacele limbii" e para-

lelă cu acțiunea dramaturgiei absurdului. Cînd Niklaus Gessner l-a întrebat pe Samuel Beckett de ce scrie dacă, după el, limba nu poate transmite nimic, scriitorul i-a răspuns: „Ce vrei domnule? Astea-s cuvintele, n-ai altceva mai bun". Nu e departe de această critică a limbii renunțarea la legăturile cauzale. Același Wittgenstein afirmă: „Credința în conexiunea cauzală e o superstiție". Drama absurdă renunță la această „superstiție". Aceasta înseamnă, de altfel, și eliminarea oricărei motivări a acțiunii umane. Înlănțuirea evenimentelor într-o piesă nu e de ordin cauzal. Un fel de nou *miraculos*, care nu e desigur sacral, își face apariția în teatrul absurdului. Într-o asemenea piesă, orice se poate petrece din bun senin.

Amestecul de patetic și grotesc, de fantastic și scuril, la care se adaugă apropierea dintre farsa ironică și teatrul mistic, se pot întîlni în opera unor dramaturgi ai absurdului cum sînt: belgianul Michel de Ghelderode *(Fastes d'Enfer, École des Bouffons)*, francezul Georges Schehadé *(La Soirée des Proverbes)* ori mai tinerii: Romain Weingarten sau Roland Dubillard. Înaintea acestora, folosind mijloace de șoc, Arthur Adamov a introdus în teatru tendința spre excesiv. Piesele sale din prima perioadă vădesc o estetică a paroxismului. Eroul din *L'Invasion*, ca și personajele din teatrul lui Ionescu, e invadat de un număr tot mai mare de manuscrise și trebuie să ducă o luptă sisifică cu ele. În *La Grande et la Petite Manoeuvre*, ordine misterioase obligă un muncitor să meargă iarăși și iarăși la mașina care îl mutilează. Personajelor din *Ping-Pong*, un joc fără sens le devine conținut de viață.

Între logica absurdului și estetica paroxistică a acestor dramaturgi există numeroase contingențe. Teatrul absurdului, teatru al crizei, nu preconizează ieșirea din criza pe care o socoate fundamental umană, ci trăirea crizei pînă la ultimele sale implicații. Tendința dramaturgiei absurdului de a duce totul la paroxism și de a se întoarce împotriva sa însăși a făcut ca ea să fie considerată drept o mișcare antiteatrală. S-ar părea că toți scriitorii ei au ascultat sfatul diavolului din *Doktor Faustus* de Thomas Mann, de a utiliza parodia, de

a întoarce artisticul pe dos, de a face o antiartă. Sînt numeroase declarațiile antiliterare ale acestor literați. „Literatura este inferioară vieții..." — afirmă Eugen Ionescu. Dar nu numai vieții reale, ci și celei imaginare. Pentru a dobîndi o nouă valoare în imaginar, arta dramaturgului trebuie să se lepede de vechile ei convenții. Tendința anticonvențională, nonconformistă a dramaturgilor absurdului se îndreaptă, înainte de toate, împotriva teatrului însuși. Suprarealiștii socotiseră și ei mai de mult că teatrul se sufocă din pricina lipsei de îndrăzneală, dar piesele lor, în afara unor temerități de școlar obraznic, fuseseră îndeajuns de timide. De astă dată, după cum pictura nonfiguativă procedase la o dezagregare a limbajului pictural, tot astfel noul teatru al absurdului dezarticulează caracterele, conflictul dramatic, acțiunea, dialogul. Dramele sfîrșitului scrise de Beckett vor să fie în același timp un sfîrșit al dramei ca atare. Ca și alți mari negatori ai teatrului — un Augustin, un Jean-Jacques Rousseau — dramaturgii absurdului au ceea ce am putea numi *rușinea expunerii umanului* pe scenă : comediantul, dîndu-se drept altul, săvîrșește o acțiune reprobabilă. Caracterul larvar pe care-l au eroii estropiați din teatrul lui Beckett, caracterul de marionete, de fantoșe al personajelor din piesele lui Eugen Ionescu sau figurile de vis din teatrul lui Genet, Adamov, Schehadé se datoresc, credem, unei repulsii a autorilor respectivi de a prezenta oameni în carne și oase pe scenă, avînd un caracter preauman.

Dar dramaturgia absurdului nu s-a oprit la o asemenea poziție negatoare. Teatru de avangardă agresiv, acest „antiteatru" nu s-a opus doar convențiilor teatrului tradițional, ci și-a constituit formele și, am putea zice, convențiile sale. În acest sens, teatrul absurdului se vrea pe sine teatru *pur*, adică, epurat de tot ce e neteatral. Ionescu, teoreticianul cel mai riguros al acestui teatru, socoate că a descoperit adevăratul teatru, „schemele permanente ale teatrului". Din acest teatru *pur*, către care tinde teatrul absurdului, lipsesc cadrele istorice, sociale, orice particularitate a acțiunii, trăsăturile caracteristice ale personajelor, justificările acțiunilor. În locul acestora apar situații prototip, personaje cu caracter schema-

tic, modele simple de acțiune în care se pot recunoaște orice fel de gesturi umane. Acest teatru *pur* ar reprezenta, de fapt, imagini poetice complexe, cuvîntul, mimica și decorul alcătuind împreună metafore ori parabole dramatice. Acest teatru ar prezenta deci nu lumea reală, ci o lume fictivă, în care totul ar fi staționar, etern, conflictele ar fi ca mișcările interioare ale raționamentului logic. Ceea ce preconizase Nicolae Evreinov în „Teatrul sufletului" apare în tendința tot mai ascetic epurată a pieselor lui Beckett, în dorința lui Ionescu de a vedea realizîndu-se o dramă pură, cu coruri vorbite și un solist, un mim central prezentînd stări existențial fundamentale, o realitate pură, în cele din urmă alogică și apsihologică. Acest teatru către care tinde teatrul absurdului reprezintă de fapt limita sa antiteatrală. Acest teatru *pur* ar trebui să fie, cum spunea Ionescu „dincolo de ceea ce astăzi se cheamă absurd și nonabsurd". El manifestă tendința fundamentală din teatrul absurdului de a reprezenta nonreprezentabilul. Deși năzuiește spre această dramă *pură*, dramaturgia absurdului e prea angajată în realitate, în însăși realitatea crizei pe care o reprezintă, pentru a putea ajunge la asemenea soluții extreme. Realitatea umană însăși se opune, și chiar dramele eroilor însinguraţi, izolați ca în laboratoare, nu ajung să fie dramele pure ale esenței umane. În tezele sale asupra lui Feuerbach, Marx arăta că: „Esența umană nu este o abstracție inerentă individului izolat. În realitatea ei, ea este ansamblul relațiilor sociale". Nici chiar teatrul absurdului nu poate urmări omul „în stare pură" în și dincolo de uman fără să nu se sinucidă artistic, căci teatrul e locul exemplar al conflictelor umane. Acest lucru, dramaturgii absurdului îl știu prea bine, și aici, în contradicția dintre aspirația și esența artei lor, e o altă sursă a ambiguității care le caracterizează poziția.

De aici derivă, de altfel, neputința de a da sensuri univoce operelor care aparțin acestui curent. Ce înseamnă *Ucigașul fără simbrie*, *Așteptîndu-l pe Godot* ori *Balconul*? Un personaj din *Sfîrșit de joc* exclamă la un moment dat, îngrijorat: „Doar nu sîntem pe cale de a... a... însemna ceva?" Iar sluga sa îi răspunde: „A însemna? Noi să în-

semnăm ceva ?..." În lumea comunicărilor întrerupte, dezordonate, teatrul absurdului devine, după cuvîntul lui Beckett, „apoteoza Singurătății". Și el adaugă : „Nu există comunicare, căci nu sînt mijloace de comunicare".

Dar dincolo de un anumit refuz sau de o anumită neputință de a semnifica, piesele acestui teatru trădează intențiile multiple ale autorilor. Una din aceste intenții e deplin legitimă : aceea pe care Eugen Ionescu o exprimă prin teoria șocului, sub aspectul confruntării publicului cu imaginea sa grotesc exagerată. E o terapie prin șoc pe care teatrul absurdului (îndeosebi Adamov, Ionescu, Genet, Max Frisch, Albee) o exercită. Fără să exprime teze, fără să expună (decît rareori) fapte sociale, ei denunță totuși racilele unei lumi, spulberă iluzii idealiste, demască neautenticitatea vieții mecanice a „ființelor umane secretînd inumanitatea" (Camus). Parodierea convențiilor, automatismelor, locurilor comune și clișeelor implică o critică a pseudocomunicării, a falsificării relațiilor umane.

Desigur, rareori satira socială absurdă e călăuzită de o intenție expresă combativă. Se poate vorbi de o asemenea intenție la Eugen Ionescu și la Arthur Adamov. Acesta din urmă afirmă : „Cînd se spune că viața e grea, aceasta înseamnă că viața e foarte grea ; dar cînd se spune că viața e absurdă, înseamnă că nu se mai luptă de loc". De aceea în ultimele sale opere Adamov a adoptat o poziție estetică orientată politic, tinzînd spre o formulă estetică cu caracter realist.

Am văzut că teatrul absurdului nu *denunță* într-atît criza unei societăți cît o *reprezintă* fiind prin însăși natura sa un teatru de criză. Va avea oare acest teatru un viitor ? Max Frisch (în toamna anului 1963) declara că noua formă de teatru nu va avea o viață lungă. De fapt se remarcă o întoarcere a unor dramaturgi ai absurdului la unele forme tradiționale (asemenea întoarcerii unor pictori de la nonfiguratism la un nou figuratism). Harold Pinter reia legile clasice în *Amanții* (1963), Edward Albee prezintă o piesă de un nou realism psihologic, *Cui îi este teamă de Virginia Woolf ?*

Dacă nu a adus categorii noi de gîndire, „o filosofie mai apropiată de viață" cum socoate în lucrarea sa Martin Esslin, teatrul absurdului a însemnat însă o revivificare a spectacolului dramatic, a adus noi unelte, modalități noi dramaturgice, un nou limbaj teatral. Pe de altă parte, oricît ar părea de îndepărtat de realitățile timpului nostru, acest teatru va rămîne un straniu document al unei lumi și al unei epoci.

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

SAMUEL BECKETT
SAU
APOCALIPSA ABSURDULUI

1. *Preambul — aşteptarea lui Beckett*

Scriitorul irlandez care, după tribulaţiile tinereţelor sale — lector de engleză la École Normale Supérieure, lector de franceză la Trinity College, Oxford — după peregrinările unui dezrădăcinat, se închide în odaia sa pariziană şi, destul de tîrziu, scoate la iveală în cele două limbi pe care prin naştere şi învăţare le-a deprins — engleza şi franceza — bizarele sale scrieri, este mai presus de orice un om care ştie să aştepte. Maturizare tîrzie, conştiinţă poate şi mai tîrzie de sine însuşi, *aşteptarea* pare să ţină de natura acestui om. Ea este atît de esenţială spiritului său, încît el o proiectează în universul ficţiunilor sale, univers în care fiinţe ce seamănă cu oamenii, şi sînt poate chiar oameni, sînt puse să aştepte, agitîndu-se, resemnîndu-se şi mai ales cuvîntînd fără încetare, într-o stare de permanent provizorat. Astfel putem vorbi despre aşteptarea lui Beckett, scriitorul care a proiectat în opera sa o antropologie literară a omului ca *fiinţă-care-aşteaptă*.

Atunci cînd, în 1953, în faţa spectatorilor parizieni, au apărut pentru întîia oară, *„en attendant Godot"*, cele două figuri clovneşti, haimanale în veşminte jerpelite, Estragon şi Vladimir, sala n-a aclamat, nici n-a huiduit chipul nou al omului pe care dramaturgul îl prezenta. Şi totuşi, ceva mult mai grav decît o simplă revoluţie artistică se petrecea în faţa lor. Faptul că Beckett a devenit atunci, peste noapte, o celebritate mondială, piesa începînd de îndată să fie tradusă şi jucată pe tot globul, că un Tennessee Williams a declarat — cu generoasa spontaneitate a unui confrate — că de la drama lui Pirandello, *Şase personaje în căutarea unui autor*, nu s-a scris o piesă mai „mare" în teatrul contemporan, toate acestea indică un fapt cert: cele înfăţişate de un irlandez la Paris erau *aşteptate*. Paradoxală aşteptare,

dacă ne gîndim că ceea ce aducea Beckett nu era nicidecum un mesaj de bună speranță, o evanghelie (= veste bună) a omului nou, a cărui conștiință, prin crizele secolului, își face fără îndoială drum.

Vom analiza mai tîrziu imaginea condiției umane în ipostaza sa beckettiană. Ființă cuvîntătoare, acel *eu* care monologhează în romanele sale (îndeosebi în trilogia *Molloy, Malone meurt, L'Innommable*) ar putea spune, parodiindu-l pe Descartes: „vorbesc, deci sînt". Dar ceea ce lipsește acestei ființe — și în genere făpturilor care populează lumea lui Beckett — este o certitudine a existenței. Ființe difuze, mutilate, paralizate, închise într-o cameră ori într-un vas de lut, îngropate în nisip, tîrîndu-se prin noroi, desmembrați, orbi, muți, reduși „la forma oului și consistența mucilaginei", aceste „personaje" constituie fauna unei umanități descompuse, trecute printr-o stranie catastrofă, ori, mai exact, așteptînd o catastrofă finală care nu se mai petrece dar care-și aruncă umbrele rău-prevestitoare, ca un nor ce întunecă fața pămîntului înainte de izbucnirea furtunii. Firește, s-ar putea spune că toate aceste situații ale omului încastrat în pămînt — lut, nisip, noroi — nu sînt decît metafore ale biblicei sentințe „din pămînt ești și-n pămînt te vei întoarce". Dar, oricum ar fi, omul lui Beckett — dacă se poate vorbi de un asemenea om — nu este cartezianul orgolios, declarînd la începutul erei moderne: „cuget, deci sînt". De altfel, chiar Beckett își bate joc în *Whoroscope*, poemul său de tinerețe, de autorul *Discursului asupra Metodei*, care a separat spiritul și materia, considerînd omul „drept un înger călare pe bicicletă". Îngerul a uzat bicicleta, iar bicicleta a consumat îngerul. Făptura lui Beckett este mai degrabă un urmaș al omului pascalian, la care mizeria, degradarea au fost duse la limită. Dar există vreo limită a degradării în afara neantului? „Văzînd orbirea și mizeria omului — spunea Pascal — privind întreg universul mut și omul lipsit de lumină, părăsit în sine însuși și rătăcit în acest colț al universului, fără să știe cine l-a așezat aici, ce caută aici, ce va deveni murind, incapabil de orice cunoștințe, mă cuprinde spaima ca pe un om pe care îl vor fi dus în somn într-o insulă pustie și înspăimîntătoare și care s-ar trezi fără

să știe unde se află și fără să aibă vreun mijloc de scăpare" [1]. Dar dacă mizeria umană, în perspectiva augustinian-jansenistă a lui Pascal este patetică, mizeria omului în scrierile lui Beckett este de cele mai multe ori grotescă. Dacă socotim drama celor care-l „așteaptă pe Godot" drept o repetiție a dramei omului pascalian „lipsit de lumină", aceasta nu este de fapt o dramă, ci un joc grotesc.

Într-adevăr, situația oamenilor din piesa lui Beckett este absurd-grotescă. Ele nu sînt persoane, ci cel mult persona-je-marionetă care se aseamănă (și autorul a *voit* aceasta) cu clovnii. Rareori o frază umană a atins sublimul ca acea cunoscută formulă kantiană, în virtutea căreia *homo sapiens* ar fi bipedul înălțat între pămînt și cer, avînd deasupra sa bolta înstelată și în sine conștiința morală. Dacă tragem însă prin nevăzutele-i corzi coviltirul cerului în jurul nostru, dacă apropiem orizontul pînă la pînza din fundul scenei, și în locul conștiinței morale lăsăm un surogat, omul lui Kant se reduce la o paiață în arena unui circ, schimonosindu-se cînd jalnic, cînd ridicol, întotdeauna uman-prea-uman. O asemenea *reducție* a umanului se efectuează în piesa lui Samuel Beckett.

Înainte de toate, vagul, nebuloasa în care plutește umanitatea aceasta redusă. Nebuloasă este *lumea* spectacolului ca și *actorii* ei. Ce este acel teren vag, undeva *afară*, departe de orice așezare omenească, de unde se vede cerul, iar prăpastia este aproape? Prăpastie care e cînd marginea pantei unui platou, cînd fosa orchestrei, dincolo de care e „turbăria" întunecată a spectatorilor. Desigur, acest loc al nimănui („drum", în indicațiile scenice ale autorului) seamănă cu stînca de care e înlănțuit Prometeu, cu promontoriul arid de la Elseneur pe care își trăiește Hamlet dilema, ori cu locul din afara cetății pe care Antigona aruncă pumnul ei de țărînă pe trupul urgisitului ei frate. *Locul nimănui* este la Beckett o lume derizorie, cu un copac scheletic, desfrunzit, apoi înfrunzit peste noapte, cu bietele roade ale unui pămînt arid (ultimul morcov, ultimele ridichi, ultimii napi), lumea materiei degradate, a unei civilizații lepădate — zdrențe, pălării și ghete vechi — o materie prezentă sub formele ei descompuse. Adevărat *vacuum* în care cuvintele

protagoniştilor răsună nerăsfrînte de nici un fel de obiecte ale peisajului pe care natura ori cultura umană le oferă îndeobşte. Timpul însuşi în care se pronunţă cuvintele este indeterminat. Nu este zi, nu este noapte. Beckett a ales anume pentru cele două acte ale sale orele incerte ale crepusculului, ale agoniei unor zile. Dar cînd au fost acele zile, în ce anotimp, despărţite între ele doar printr-o noapte? Peste noapte am trecut de la o iarnă neutră la un fel de primăvară tot atît de neutră. De altfel, nu e vorba nici de relativismul timpului trăit, al unei durate bergsoniene. Cum vom vedea, chiar această indeterminare a timpului este *timpul aşteptării*. Într-o asemenea lume vagă, nebuloasa umană apare cu atît mai pregnant. Idei, emoţii, amintiri, toată acea *psyhè* pe care milenii de viaţă şi civilizaţie au format-o, se ivesc şi dispar în cuvintele „eroilor". De altfel, ce pot să fie aceştia, trăind într-un univers *vag* decît nişte *vagabonzi*. Cuplul Vladimir şi Estragon închipuie acea condiţie umană — fundamentală după opinia medievalilor — pe care o defineşte formula *homo viator*. Omul este o fiinţă călătoare prin lume şi viaţă, o fiinţă care e *în trecere* şi ştie despre sine că e în trecere. Drumul care se deschide în piesa lui Beckett, drum care vine de nicăieri şi duce nicăieri, este locul de întîlnire al celor doi vagabonzi. Metaforic, *homo vagabundus* este omul însuşi. Pentru a extrage o esenţă umană din contingenţele istorice, tragedia antică îşi căuta peripeţiile, acţiunile în gesturile regilor şi mai-marilor lumii care, prin condiţia lor, erau deasupra, în afara comunului muritorilor, nesupuşi precum aceştia determinărilor banale, cotidiene. Vagabondul în care, mai mult decît oricine în secolul nostru, Charles Chaplin a aflat chipul însuşi al unei omeniri umilite şi obidite, este un asemenea ins, aparent în afara condiţionărilor comune, şi tocmai de aceea, reprezentînd o esenţialitate umană, mai degrabă decît burghezul care se defineşte pe sine neîncetat în raport cu lumea obiectelor. Chaplin, eternul vagabond, ca şi cuplul Estragon şi Vladimir, sînt un fel de oameni în care orice veleitate socială a fost redusă la zero, şi numai o veleitate general-umană le-a mai putut rămîne. Ca atare, ei sînt reprezentanţi ai condiţiei umane aşa cum o antropologie contemporană fenomenologică ni-i prezintă. Dincolo

de preocupările unei antropologii prezentînd în istoricitatea ei condiția umană, vagabondul în piesa lui Beckett reprezintă structura esențială, atemporală, a umanului. Dar cît de golită ne apare această umanitate de acele conținuturi pe care umanismul clasic ni le înfățișa ca fiind definitorii pentru natura umană ! Vladimir și Estragon fac neîncetate eforturi de *a fi*, de *a părea* măcar, oameni. Se străduiesc să-și concentreze atenția mereu distrată, să-și amintească unele sau altele, să gîndească („Să gîndești nu e cel mai rău lucru", zice Vladimir), să facă exerciții de gimnastică. Își spun uneori : „Să facem ceva cît avem ocazia" [2]. Zadarnic. „Nimic de făcut", cu aceste cuvinte ale lui Estragon, chinuindu-se să-și scoată ghetele, se deschide, de altfel, piesa. Orice efort e zădărnicit, orice gest eșuează. Rîsul însuși se curmă brusc : mizeria trupului nu-l îngăduie. Toate actele lui Vladimir și Estragon par încercări de a umple un gol. Gol al timpului, gol al unei nesatisfacții permanente ? Actele cuplului sînt *divertismente*, în sensul pascalian al cuvîntului. Pentru că nu pot *să fie* cu adevărat — mizerie esențială a omului atît după Pascal, cît și după Beckett — cei doi vagabonzi încearcă totul pentru ca să umple vidul ființei lor. De loc pasivi, agitîndu-se necontenit, ei seamănă cu regii care — în spiritul *Cugetărilor* lui Pascal — și-ar descoperi pe loc nefericirea, ar fi invadați de conștiința mizeriei iremediabile a condiției lor zadarnic-muritoare, dacă le-ar lipsi divertismentul. Din această perspectivă, toate acțiunile umane sînt echivalente : vînătoarea regală ca și rontăitul unui morcov, pasiunile războiului ca și rizibilele jocuri clovnerești cu schimbarea pălăriilor. „Ce ușor trece timpul cînd ne distrăm !" — recunoaște Vladimir. Divertismentul nu este însă decît o umplutură deșartă ce vrea *să țină locul* la altceva. Dar la ce ? Uneori, cei doi vagabonzi ai lui Beckett, și îndeosebi Vladimir care pare mai reflexiv față de spontanul Estragon, fac cîte o tentativă mai serioasă de a se sesiza pe sine. „Dacă ne-am căi ?" — se întreabă Vladimir. Ivirea unei conversiuni îi ispitește o clipă. De altfel, Vladimir face speculații asupra *Bibliei*, întrebîndu-se dacă unul din cei doi tîlhari de pe Golgota a fost sau nu mîntuit. Lui Estragon, toate acestea îi reamintesc doar hărțile Țării Sfinte în care Marea Moartă de un

bleu-pal îi dădea mai demult o sete irepresibilă numai uitîndu-se la ea. Mai mult decît ideea, repede uitată, a pocăinței, ideea sinuciderii îi atrage pe cei doi vagabonzi. Aceasta ar fi o soluție, i-ar ajuta, prin absurd, *să fie*. O dată se opresc la gîndul acesta din joacă, pentru eventualele urmări scabros-fiziologice ale actului. Altădată, vor să se spînzure (copăcelul le stă la dispoziție, fiind *lemnul* de care s-ar putea atîrna ca și cei doi tîlhari), dar n-au funie. În sfîrșit, o ultimă încercare dă greș, funia se rupe și în locul sfîrșitului ca atare avem doar o dublă tumbă caraghioasă de paiațe în arena unui circ.

Dar ceea ce nu încetează să facă Vladimir și Estragon, e să *aștepte*. Mai exact, fără să aibă conștiința continuă a unei așteptări, rațiunea lor de a fi, acolo, pe scenă, în fața noastră, este aceea de a-l aștepta pe Godot. Ca un leit-motiv, cuvintele „îl așteptăm pe Godot", revin în conversația celor doi. „Da, în această imensă confuzie un singur lucru e clar : așteptăm să vină Godot". Așteptare absurdă a unei ființe, a unui nume, într-un loc incert, într-o zi nesigură. Dacă îi vedem pe cei care așteaptă — a căror rațiune de a exista pare că rezidă în această așteptare — nu îl vom vedea, bineînțeles, niciodată, pe cel așteptat. Se pot da multiple interpretări misteriosului Godot. Este el Dumnezeu (*God*, în limba engleză, degradat ridicol cu terminația *ot* de la Charlot), este el transcendentul, reprezintă el fericirea terestră, viața plenară, suma speranțelor omenești ? Toate acestea și nimic din toate acestea. Godot e ceea ce se lasă așteptat și nu vine niciodată. Vagabonzii leagă de el speranțe („Poate că în seara asta o să ne culcăm la el, la căldurică, la loc uscat, cu burta plină, pe paie"). Dar așteptarea lor e altceva decît simpla speranță a unor bieți oameni după o zi mai bună. Îndoiala, neîncrederea, o umbră de deznădejde îi încearcă atunci cînd, iarăși și iarăși, Godot își amînă apariția, dar așteptarea nu încetează. Ce este această așteptare care dobîndește prin însuși exercițiul ei absurd un caracter mitic ? E ca un ritual căruia cei doi vagabonzi i se supun. Ca într-un ceremonial avînd o semnificație necunoscută (poate nici o semnificație, căci chiar dacă ritul a avut vreodată un sens, acum nu-l mai are, degradîndu-se prin

repetiție) ei recad neîncetat în situația celui care așteaptă. Cînd unul vrea să plece, cînd vrea să se spînzure, ceea ce-l oprește e formula devenită oarecum sacramentală: „Să așteptăm întîi ce-o să ne spună el". Care el? Cînd unul, cînd altul uită chiar și de cel așteptat. Obiectul așteptării e tot mai fictiv și atingerea sa contează din ce în ce mai puțin. Căci așteptarea uzează totul: pe cel care așteaptă, pe cel așteptat, și actul însuși al așteptării. Rămîne o stare pură, avînd doar pretextul unui obiect, și acesta extrem de vag. Înțelegi că în cele din urmă — și poate de mult — cei doi nu mai speră nimic, și totuși așteptarea în sine n-a încetat. Dimpotrivă. Ei așteaptă nimicul, neantul, o neființă purtînd numele unei ființe. Nefiind fixată la o persoană, la un obiect bine definit, așteptarea se extinde, absoarbe, invadează totul. Resemnarea, aranjarea în provizorat, departe de a o face să înceteze, o accentuează. Astfel, timpul devine amînare continuă, viața începe mîine. E în această așteptare o atracție demonică a *nihilului:* o putere străină a pus parcă stăpînire pe omul atras, posedat de acest vertij al golului. Dacă grecii își exteriorizaseră demonii lor în mituri, proiectîndu-i în afară, un artist modern cum este Beckett (după Dostoievski, după Kafka) își interiorizează mitul în demonii interiori. Grecii și-au proiectat anxietatea în Furii, Erinii și Gorgone, Kafka și Beckett o descoperă în așteptarea fără rost. Stare de *vacuum,* viața în vid este, desigur, imposibilă. Chiar cei doi „eroi" ai lui Beckett o umplu cum pot, și jocul lor, divertismentul lor este uitarea. Damnații, în imaginația medievală, trăiau într-un asemenea infern al vidului absolut. O astfel de imagine ne oferă, în termenii naivi, călugărul Fredegisius, în tratatul său din secolul al IX-lea, *De nihilo et tenebris (Despre nimic și tenebre)* vorbind despre soarta sufletelor damnate: „nonexistența e ceva atît de jalnic, de deșert și de groaznic, încît nu pot fi vărsate îndeajuns de multe lacrimi asupra unei stări atît de triste".

Dar așteptarea nu este situația simbolică a condiției umane. În piesa lui Beckett numai cuplul Vladimir-Estragon „așteaptă". Perpendicular, am putea spune, pe axa lor, cade axa cu doi poli a celuilalt cuplu: Pozzo și Lucky. Aceștia nu sînt în așteptare. Dacă Vladimir și Estragon întrupează

o societate în doi, în afara societății, Pozzo și Lucky constituie societatea bazată pe relații de putere. Pozzo domină în actul I pe Lucky, pe care-l ține legat cu o funie, de care, orb, va fi tîrît în actul al doilea. Inactivilor vagabonzi, trăind într-un vacuum al așteptării o existență nesemnificativă, un joc continuu, iresponsabil și absurd, celălalt cuplu le opune viața ceremonios umplută de semnificații a lui Pozzo, responsabilitatea unor activi. Dar și aici ceremonia lui Pozzo, activitatea trudnică a lui Lucky, sclavul legat de stăpînul său, sînt pseudosemnificative. Zgomotul și furia stăpînului, falsa sa personalitate sînt tot atît de deșarte ca și iresponsabilitatea vagabonzilor. Doi oameni la un loc constituie o întreagă omenire. Cuplurile acestea, în care indivizii sînt legați unii de alții, reprezintă, oarecum, legăturile existente în întreaga umanitate: legătura atracției afective și relația de putere. Dacă vedem funia rănind gîtul lui Lucky, adevărata legătură însă e nevăzută, aceea care-i ataşează pe cele două haimanale de Godot. Lucky, în felul său mizer, e fericit (*„lucky"* în limba engleză înseamnă norocos), că l-a găsit pe Godot al său. Nici una din aceste legături, insolubile în sine, nu sînt însă pozitiv umane. Ele sînt grotești aproximări ale comunității umane într-o continuă descompunere.

Lumea lui Beckett e un univers în descompunere. S-ar putea spune că, asemenea unui creator mitic, acest scriitor își distruge universul pe măsură ce-l creează. Orice apare, un gest, un cuvînt, e dezmințit de cuvîntul ori de gestul următor. Fiziologia e supusă unui catabolism continuu. Decompoziția — mizeriile biologice ca și cele psihice, în relatarea cărora scriitorul pare să se complacă — închipuie, în secolul nostru, un fel de medieval dans macabru, un triumf necontenit, dar niciodată ultim, al morții. Mai mult însă decît mizeriile degradării biologice ne obsedează, în opera lui Beckett, degradarea sensurilor, disoluția structurilor lingvistice, răsturnarea valorilor. Îndată ce un lucru dobîndește un sens, acesta se volatilizează, dispare, și lucrul rămîne nud, lipsit de semnificație. Absurditatea dialogurilor nu rezidă în nonsensuri logice. Dimpotrivă, spusele partenerilor se vor uneori logice pînă la exces. În realitate, cele spuse de ei sînt

irelevante. Întrebări cărora nu li se răspunde, afirmații care se pierd pe drum, labirint al vorbăriei umane, al acelei existențialiste *Gerede* (clișee verbale neautentice). Limbajul alcătuit din semne care se cheamă între ele, se rostogolesc și se anihilează unele pe altele. Degradarea limbajului vizează altceva, dincolo de cuvîntul rostit : o descompunere ontologică și axiologică. Ființa umană ea însăși, valorile culturii umane sînt minate, amenințate de rutină. Marii profeți ai răsturnării valorilor, și îndeosebi Nietzsche, Spengler, analizînd declinul culturii occidentale și profetizînd un sfîrșit de eon, gîndirea și literatura existențialistă prezentînd anxietatea, disperarea ori absurdul, n-au mers atît de departe în analiza unor stări eschatologice, de finală descompunere, ca Beckett în piesele și romanele sale. Parodie a culturii ? Diavolul lui Thomas Mann, în *Doktor Faustus*, e un biet diavol estet care vorbește ca un profesor, a cărui ironie e încă atît de rafinată. Iată însă parodia devenind nu predicație *despre* o cultură posibilă, ci descompunerea *în sine* a întregii culturi, cu zeii, monumentele, construcțiile, orgoliile ei. Atunci cînd Pozzo îi ordonă slugii sale Lucky „gîndește, porcule !", acesta începe să peroreze în stilul pedant-academic al unui profesor : „Dată fiind existența așa cum reiese din recentele lucrări publice ale lui Poinçon și Wattmann, a unui Dumnezeu personal cuacuacuacuacua cu barba albă cuacua în afara timpului întinderii care din înălțimea divinei sale apatii a divinei sale atambii, a divinei sale afazii ne iubește cu cîteva excepții..." și textul continuă amestecînd resturile unei religii apuse și sportul, lucrările savanților Testu și Conard, Fartov și Belcher, Steinweg și Petermann, pînă la exasperarea ascultătorilor, la confuzia finală. Adevărat amurg al zeilor culturii și al omului ajuns la un *nihil* total, la o apocalipsă nihilistă. Descompunerea, așa cum o urmărește în scrierile sale Beckett (ca un copoi pe urmele unui vînat muribund), pare să fie un comentariu neîncetat reluat al unor texte apocaliptice ori al versetelor *Ecleziastului* : „Deșertăciunea-deșertăciunilor, toate sînt deșertăciuni". Totul decade, merge spre ruină : Pozzo, ieri înfloritor, azi e orb. Lucky ieri perora, azi e mut. Cînd s-a petrecut toată această descompunere ? „Cînd ! Cînd !" — exclamă Pozzo. „Într-o

bună zi, nu-ți ajunge ? Într-o bună zi, ca toate zilele, el a amuțit, într-o bună zi eu am orbit, într-o bună zi o să asurzim, într-o bună zi ne-am născut, într-o bună zi o să murim, în aceeași clipă, nu-ți ajunge ? Ele nasc călare pe un mormînt, ziua strălucește o clipă, apoi se face iar noapte".

Conștiința umană și-a avut marile ei crize, și-a îngropat zeii, a trecut prin metamorfoze spectaculoase. Niciodată poate criza n-a fost mai acută decît în acest secol al marilor revoluții ale societății, științelor și artelor. Să încercăm să privim făpturile tragic-rizibile pe care le înfățișează teatrul lui Beckett, în lumina marilor experiențe umane ale veacului. Să nu uităm că, în 1953, cînd parizienii au văzut căzînd pentru întîia oară cortina după aceste cuvinte : *Vladimir :* „Ne spînzurăm mîine. Dacă nu vine Godot". *Estragon :* „Și dacă vine ?" *Vladimir :* „O să fim salvați", acei spectatori trăiau, încă proaspătă, primejdia nucleară apăsînd, cu perspectivele ei apocaliptice, omenirea întreagă. Dar dincolo de aceste contingențe istorice, să ne amintim că în clipele mari ale teatrului, de la scena orbirii lui Oedip, prin monologul însinguratului Hamlet, pe terasa de la Elseneur, pînă la orbul Hamm din *Sfîrșitul jocului* ori la vagabonzii așteptîndu-l în zadar pe Godot, marii dramaturgi și-au pus neîncetat problema ființei și neființei. Dilema lui Hamlet între a fi și a nu fi nu răsună oare, agravată printr-o conștiință apocaliptică, în incertitudinea, derizorie de astă dată, a personajelor beckettiene ? Și oare marii oameni ai teatrului universal, ai unui *spectaculum mundi*, n-au proiectat o lume ca spectacol, în care omul era amenințat, aparent strivit de o teribilă putere ? Destinul antic, voința unei providențe atotputernice, o lege nescrisă sau un misterios Godot constituie acele forțe cu care omul luptă și de care, prin tragice catastrofe, e înfrînt. Aceste înfrîngeri — a lui Oedip, a Antigonei, a lui Hamlet, — sînt însă marile victorii ale omului. Omul lui Beckett, ins mizer de sfîrșit de veac, continuă și el în felul său lupta cu absurdul. Estropiat, închis într-un vas de lut, Cel nenumit *(L'Innommable)* își termină monologul : „Trebuie să continui, voi continua". Același cuvînt e rostit de acei eroi pe care nici nu-i nevoie să-i numim eroi, din teatrul lui Beckett :

„Să reluăm lupta", spun ei nu o dată. Şi, chiar atunci cînd, în cele din urmă, Vladimir exclamă de trei ori pe rînd: „Nu mai pot să continui", el se opreşte şi, uitînd disperarea acestor cuvinte, *continuă*, întrebîndu-se distrat: „Ce-am spus?"

L-aş asemui pe Beckett cu colonelul Lawrence, autorul celor *Şapte stîlpi ai înţelepciunii*. Şi unul, şi altul sînt, aş putea spune, oameni ai deşertului. A face parte din deşert înseamnă, pentru Lawrence şi pentru Beckett, a asuma soarta celui care se luptă mereu cu un duşman care nu aparţine nici lumii, nici vieţii, luptă agonică în care nădejdea însăşi este un adversar, iar înfrîngerea pare singura libertate lăsată omului. Şi totuşi, Lawrence credea că într-o biruinţă sigură nu putea fi onoare, dar mult se putea dobîndi dintr-o înfrîngere sigură. Aceasta o credea şi Antigona, o crede şi irlandezul Beckett.

2. *Comedia antropologică şi ontologică*

Condiţia umană, aşa cum este ea proiectată în textele lui Samuel Beckett, corespunde în esenţă unor străvechi imagini biblice: lui Iov, şi „omului suferinţelor" din cartea profetului Isaia. Ca făptură care ispăşeşte păcate necunoscute, ca fiinţă lovită de o condamnare absurdă, omul beckettian pare să pătimească asemenea lui Christ. Mutilat, el nu mai rămîne decît o voce care cuvîntează în pustiu, *vox clamans in deserto*. Voce lamentabilă care anunţă contrarul unei evanghelii, al unei bunevestiri. Fiind redus la *cuvînt*, el devine o imagine — grotescă şi patetică, în acelaşi timp — a Logosului întrupat. Viziunea antropologică a lui Samuel Beckett derivă dintr-o mai veche tradiţie creştină, aceea a „omului bolnav" din antropologia augustiniană, şi aceea a „mizeriei" omului pascalian. Reducţia la care procedează, literar, scriitorul irlandez, eliminarea condiţiilor umane concrete (istoricitate, spaţialitate etc.) face ca imaginea omului pe care ne-o oferă să fie aceea a unei antropologii şi a unei ontologii fenomenologice. El închipuie o comedie a umanului şi, din-

colo de aceasta, o comedie (în sensul dantesc al jocului) a Ființei.

Iată *întreg* omul. Scriitorul ne oferă în fiecare din „personajele" sale *tot omul.* Hamm, în *Fin de Partie,* tiran însingurat, orb, crud, nedrept, suferind însă mai mult chiar decît Clov, unicul său supus, servitor, frate, de care are nevoie pentru ca acesta să-l slujească, să-l asculte, pentru ca să-l chinuiască și să se facă chinuit de el, fiu care urăște posibilitatea de a avea fii..., Hamm este un *ultim* om, închizînd în sine o omenire. O altă imagine care revine adeseori în textele lui Beckett este aceea a lui Belacqua. În paginile din tinerețe, *More Pricks than Kicks* (titlu care răstoarnă umoristic expresia *„to kick against the pricks"* — „a te împotrivi boldului" — din *Faptele Apostolilor* IX, 5), Belacqua suferă fără să se împotrivească, fără să protesteze. El este, deja, acel „om al suferințelor" (avînd oroare de suferință, ca și de viața sexuală, ca și de procreație), pe care-l va descrie tot mai pregnant Samuel Beckett în piesele și romanele sale. Belacqua este un *homo viator,* peregrinînd — ca și Joyce, maestrul lui Beckett — de la Dublin la Viena, apoi la Paris, atras de Orient. Existența îi e o povară. Făpturile lui Beckett — al căror prototip este acest Belacqua — vor suferi, îndeosebi, din pricina *duratei* existenței. Temporalitatea e o condamnare de care numai eternitatea sau momentanul pot să te salveze. Belacqua, a cărui formulă e *Sedendo et quiescendo anima efficitur sapiens,* are repulsia pentru activitate pe care o vor avea eroii lui Beckett; el e leneșul care suportă și *așteaptă* o mîntuire din afară.

Omul lui Beckett refuză procreația, se împotrivește continuării vieții, își risipește — asemenea biblicului Onan — sămînța, în deșert. El are oroare de viață? Sau mai exact, de sexualitate, de manifestările instinctului genezic? Sterilitatea care — în mod tradițional — e considerată drept o condamnare, este dorită de acești „eroi" ca un dar. De fapt, observăm că dorința de a curma fluxul vieții, de a opri reproducerea, se asociază cu tendința omului beckettian spre starea de larvă. Făpturile acestea cunosc o metamorfoză regresivă. Omul cuvîntului tinde spre logosul larvar ca spre un nou început. Aproape toate personajele lui Beckett iau,

în mod natural, poziția fătului în matrice. Spațiul lor privilegiat, spre care tind, este acela al *nenăscutului*. Murphy, eroul romanului cu acest titlu, are o poziție favorită pe care o numește *supination*, poziția foetală ori cea a copilului în leagăn. Molloy, de asemenea, își începe mărturisirea prin cuvintele: „Sînt în camera mamei mele" [3]. El e, în același timp, „omul în carceră" al lui Pascal, și omul întors la o viață subterană, embrionară. Malone (în *Malone meurt*) se consideră și el „un foetus bătrîn", și prevede o nouă naștere a sa, „prin gangrenă... în plin osuar" [4]. Căutarea mamei, reluarea poziției foetale, năzuința spre tăcere ori spre țipătul primordial aparțin unui complex tipic eroului beckettian, acela al negării nașterii, al voinței de întoarcere în nenăscut. De aici, ostilitatea împotriva instinctului genezic, împotriva procreației, oroarea parturiției. Nașterea adevărată este aceea pe care o visează Malone: „Ce gestație caraghioasă. Picioarele mi-au și ieșit pe marele gîtlej al existenței. Prezentare favorabilă, sper." Ca și Murphy, Molloy ori Malone, „L'Innommable" — din romanul cu acest titlu — e redus la o formă embrionară, fiind închis într-un vas ca într-o matrice. Cum observă straniul personaj, nicăieri nu e mai vizibil universul, în întregime strîns în jurul corpului, ca într-o matrice care constituie întreaga lume a unui făt.

Dar, de ce este procreerea și nașterea consecutivă un rău? Grecii vechi, în clipe de mare disperare, ajungeau să spună: „mai bine nu ne-am fi născut!" O dată cu nașterea începe, desigur, suferința și, înainte de toate, suferința separației, a însingurării. Nașterea e o expulzare, un exit, o alienare; ea înseamnă începutul vorbirii, supremă condamnare. Psihanaliștii au constatat o *traumă a nașterii* asociind-o cu trauma mitică a izgonirii din paradis. La Beckett, această traumă este legată de intrarea în existență. Eroii săi blestemă — ca și vechii elini — clipa nașterii și a concepțiunii și aspiră spre necreat, spre *in-fans*, spre nevorbire, nu ca spre un paradis al voluptăților primordiale, ci ca spre un neant de neatins. O renaștere în moarte? Vom vedea că moartea în textele lui Beckett apare ca o altă, radicală, alienare a omului.

Atras ca de o ciudată gravitație spre in-form, spre necreat, personajul din textele lui Beckett își pierde treptat

membrele, se descompune, tinde spre dizolvarea în elementele preformale. Omul își pierde, prin mutilări succesive, controlul asupra organelor sale. Îndeosebi remarcăm dispariția potenței sexuale, neputința în locomoție și pierderea dinților (revenirea la statutul nou-născutului, la un stadiu pseudolarvar, infantil). Murphy mai poate umbla, dar preferă să stea culcat. La fel ceilalți eroi : Malone stă numai culcat, Molloy izbutește să se tîrască, L'Innommable stă nemișcat, inform, în vasul său. Iată mărturisirea acestuia : „...s-a terminat cu această viață activă, nu mă mai mișc vreodată, decît poate sub impulsul unei terțe persoane. Într-adevăr, din marele călător care am fost, în genunchi în ultimul timp, apoi tîrîndu-mă și rostogolindu-mă, n-a mai rămas decît trunchiul (într-o stare jalnică), încununat cu creștetul pe care-l știți..." [5] Ca și „omul suferințelor" din textul *Vechiului Testament*, eroul lui Beckett are o figură patetic-înspăimîntătoare. El e, îndeobște, un estropiat, un paralitic, un neputincios. Întoarcere spre impotența infantilă ? Reducerea totală a corpului la un cap, și a capului la o gură care proferează cuvinte ? Și una, și alta. Deși tinde spre neființă, această făptură rămîne umană prin cugetul său, sau mai exact prin vorbirea sa. Beckett imaginează o oribilă caricatură a lui *homo sapiens*. Din L'Innommable a mai rămas doar capul. Atît el cît și Malone repetă cuvintele : „eu sînt într-un cap". Personajelor din piesa *Comédie* li se văd doar capetele, gîtul și trupul fiecăruia fiind prinse în vase identice. Winnie, personajul feminin al piesei *Oh, les beaux jours* se scufundă în pămînt ; în actul al doilea al piesei nu i se mai vede decît capul. „Acest infern de patru parale pe care tu îl numești capul tău" [6] — cum spune Vocea personajului nevăzut, în piesa pentru televiziune *Dis Joe* este deci locul experiențelor beckettiene. Loc înfricoșător, căci privirea ca și cuvîntul care emană din creștet sînt puteri terifiante.

Observăm o adevărată obsesie a *ochiului*, a *privirii* în universul imaginarului beckettian. Privirea altuia este întotdeauna neliniștitoare. Repetiție monstruoasă a unui ochi transcendent (simbolica trinității : ochiul într-un triunghi), ochiul omului revelează celui ce se vede *privit* singurătatea și mizeria sa. De aceea, privirea altuia e insuportabilă. Aceste

personaje nu suportă să fie văzute nici măcar de un animal: Doamna Rooney în *All That Fall*; personajul din *L'Expulsé* e tulburat de privirea unui cal; Winnie (în piesa *Oh, les beaux jours*) se simte privită: „Ce stranie senzație!" — își spune ea mai tîrziu; pe Joe — în *Dis Joe* — îl obsedează ochii moartei; Krapp — în *La dernière Bande* — e urmărit de o privire; Moran — în *Molloy* — se teme de privirea fiului etc. Frica de privirea altuia nu este doar frica de *celălalt*, de străinul amenințător, ci de *sine*. Eul privit se simte descoperit în ascunzișul său, expus și livrat. Eul nu vrea *să se* vadă reflectat în ochii altuia. El îl refuză pe altul pentru că se refuză pe sine.

Din acest refuz derivă inapetența erotică a eroilor lui Beckett. Nici unul din personajele acestea mutilate nu are o experiență erotică împlinită. În amintirile bărbaților, inițierea apare ca un act de poluare. Bărbatul e sedus, mai degrabă silit, de o femeie agresivă, de obicei mai vîrstnică. Practicile erotice sînt sordide, manevrele incomode; niciodată voluptatea nu compensează neplăcerile, rușinea, senzația murdăriei. Desigur, sînt clipe de exaltare, de fapt amintirea unor clipe de exaltare. Cuplul bătrînilor — Nagg și Nell — din *Fin de Partie* evocă primăvara iubirii lor, de asemenea Krapp în *Krapp's last Tape*. Dar idila evocată de doi bătrîni închiși, fiecare, în lada sa de gunoi, este grotescă. Molloy, Malone, L'Innommable, amintindu-și amănuntele oribile ale aventurilor lor sexuale, manifestă o adevărată pornire antierotică. Iubirea presupune posibilitatea transcenderii, a ek-staziei, interzisă eroului beckettian. Acesta nu se poate părăsi pe sine căci nici nu este altceva decît tocmai eul *transcendental* al unei fenomenologii literare.

Și totuși tentativa mereu repetată a tuturor făpturilor din universul lui Beckett este aceea a părăsirii de sine. Eșecul este inevitabil. Dar încercarea este repetată sub forma ei cea mai comună: prin călătorie. Omul beckettian este — după cum arătam în paragraful anterior — un *homo viator*, un călător care nu are stare. Chiar și paraliticii, marii mutilați, personajele fixate — într-un pat, în nisip, într-o oală ori o ladă de gunoi — visează rătăciri, peregrinări. Spiritul deambulatoriu îi posedă, ca și demonul căutării.

Watt, „călătorul desăvîrșit", e un prototip al vagabondului beckettian ; Mercier și Camier, eroii unui roman care a rămas în manuscris, trăiesc călătorind împreună ; în nuvele *(L'Expulsé, Calmant, La fin)*, abundă rătăcitorii. Am putea să apropiem această ipostază deambulatorie a personajelor lui Beckett de semnificația pe care maestrul său, James Joyce, o dăduse cărții sale *Ulysses*, carte a peregrinărilor lui Leopold Bloom. Omul celor doi scriitori irlandezi este prin esență *ființă călătoare*. Și această temă antropologică derivă dintr-o mai veche constatare a antropologiei medievale. Dar călătoria eroilor beckettieni este supusă și ea unei reducții continui, prin însăși mutilarea făpturilor. O paralizie tot mai avansată îi împiedică să se miște. Totuși, chiar cei estropiați încearcă diverse mișcări prin care se deplasează. Ei uzează de unele mijloace — rudimentar tehnice — de deplasare. S-a observat că personajele din primele lucrări ale scriitorului (Murphy, Watt, Mercier, Camier și eroii nuvelelor) merg pe jos, iar că, o dată cu Molloy, apare bicicleta care ușurează și complică în același timp deplasarea. Bicicleta dă un fel de iluzie angelică a zborului, omul lui Beckett fiind, după excelenta observație a unui comentator, Ludovic Janvier : „un pămîntean greoi care vrea să facă pe îngerul" [7]. Dar cunoaștem profunda observație a lui Pascal, referitoare la cei care vor să „facă" pe îngerul. Ei devin bestii. Ființa umană în universul lui Beckett rîvnește la atributele angelice ale corpului glorios : *agilitas, speciositas, permeabilitas, celeritas*. De aceea, face uz de o *roată*, mitic instrument al vieții fără de sfîrșit, al continuării. Bicicleta — frecvent utilizată în textele acestea — nu reprezintă o ironizare a tehnicii cum s-ar putea crede. Ea este artificiul prin care omul speră să se depășească pe sine, să-și depășească mizeriile. În realitate, bicicleta se dovedește, în curînd, un instrument care încurcă mai mult decît ajută omul. Acesta cade, pierde în cele din urmă mijlocul de locomoție (ales și pentru caracterul său clovnesc). Molloy și Moran pornesc cu bicicleta, apoi o pierd, și se tîrăsc mai departe, pe jos, prin noroaie. *Homo viator* este perseverent ; în înaintarea sa se folosește de cîrji, apoi de rîpe, de maluri și tufe. Animalul biped renunță, în cele din urmă, la mersul în pi-

cioare, revine la *reptație*. Molloy o descoperă : „Ia te uită, mai e și reptația, nici nu mă mai gîndeam la asta... În mișcarea reptilă, a te opri înseamnă a începe îndată să te odihnești..." [8]. Cu toată propensiunea sa intemperantă spre mișcare, omul acesta are o apetență contrară spre starea inertă, spre odihnă. Am putea apropia textul narațiunilor lui Beckett în care descrie itinerariile penibil urmate de personajele sale, cu cartea clasică a spiritualității engleze, *Pilgrim's Progress*, în care John Bunyan descrie itinerarul spiritual al Creștinului, înaintarea acestuia prin ispite, pericole și ajutoare ale grației divine. Dar cărțile lui Beckett apar în perioada lui Dumnezeu cel mort. Căderile, înălțările sale, eforturile și rarele extaze sînt perfect desacralizate. Progresiunea spiritului devine — parodic — o jalnic-comică înaintare a unui invalid. Această *invaliditate* a omului este esențială. Omul lui Beckett — cum vom vedea — e un *căutător*. Dar, de cele mai multe ori, nu știe ce caută. Pelerinul lui Bunyan avea o țintă precisă. Din conștiința finalității îi venea puterea, harul. În universul lui Beckett nu există însă nici un har. De aici, neputința. De aici, aspirația spre o pasivitate absolută, spre poziția Belacqua. Repet, dilema lui *homo viator* este aceea a dublei apetențe simultane : spre deambulare și spre imobilitate. Iată o frază caracteristică, în acest sens, a lui Molloy : „Căci în mine au fost în permanență doi bufoni, printre alții, acela care nu dorește altceva decît să rămînă acolo unde se află, și celălalt care își închipuie că o va duce mai puțin rău ceva mai departe decît acolo unde se află" [9].

Între *înaintarea* lui *homo viator* și *cuvîntarea* sa este o strînsă corespondență. El ar dori imobilitatea și tăcerea. E condamnat însă la mișcare și cuvînt. După cum bipedul vorbitor decade, în mișcările sale, la stadiul de reptilă, tot astfel speră ca vorbirea sa să se descompună, cuvîntul să dispară și să dobîndească odihna tăcerii. În realitate, dezagregarea cuvîntului — cum vom vedea — nu se petrece în opera lui Samuel Beckett, ca și în piesele lui Eugen Ionescu. În năzuința sa spre *necuvînt*, omul este împiedicat de o forță pe care nu și-o poate explica. El rămîne, pînă la sfîrșit, reprezentantul Logosului. Tot astfel, el ar dori să devină masă

absolut inertă, lipsită total de mişcare, de libertate, în *supinaţie,* ca Murphy, ori eroul din nuvela *La Fin,* ori ca Molloy în odaia mamei sale. Ne întrebăm dacă personajele teatrului beckettian suferă din pricina imobilităţii lor. Hamm e ţintuit în scaunul său, Winnie este prinsă în pământ. Ei nu se revoltă, nu încearcă să scape, nu doresc o libertate a cărei lipsă nu-i face să sufere. La fel, anonimul din *L'Innommable,* ori figurile din piesa *Comédie.* Vladimir şi Estragon (în *En attendant Godot*) deşi vagabonzi, nu se mişcă din locul în care li se pare că urmează să se întîlnească cu Godot. Să urmărim însă semnificaţia drumurilor la care aceşti eroi par să fie condamnaţi. Drumul se identifică, de cele mai multe ori, cu o căutare. Individul caută un alt individ. Watt îl caută pe Knott. Nu se ştie de ce, cu ce scop. Cînd ajunge la casa acestuia, încep surprizele. De fapt, surprize banale. Totul i se pare lui Watt o realitate ocultă pe care caută să o reveleze. Ca şi alţi eroi ai lui Beckett (Murphy, Molloy, Malone etc.), Watt e un cercetător. Căutarea acestor personaje e identică cu o explorare pe care — dacă nu ar fi asociată cu nenumărate trivialităţi — am putea să o numim metafizică. Watt se întreabă mereu — adevărată inchiziţie a conştiinţei unui cercetător — la ce-i slujesc lui Knott unele lucruri, cum comunică el cu alţii, care e ritualul vieţii sale zilnice etc. În legătură cu invizibilul Knott, Watt face nenumărate supoziţii. Tot astfel, Vladimir şi Estragon cu privire la Godot. Cercetările acestor fiinţe ajung la adevărate lanţuri de raţionamente absurde. Watt excelează în asemenea serii pseudologice de întrebări şi supoziţii. De exemplu: oala domnului Knott, pusă afară, e golită. De cine? De un cîine, de o serie de cîini? De stăpînii lor, familia Lynch? Imaginaţia lucrează prin asociaţii seriale, construind nu una, ci mai multe lumi posibile. Tot astfel există serii de căutători: Molloy îşi caută mama, Moran — tată şi fiu — caută pe Molloy etc.

Ce rost au aceste căutări? Relaţiile lui Molloy cu mama lui sînt oribile. Totuşi, el o caută. Căutarea eşuează întotdeauna. Cînd Molloy soseşte, mama lui e moartă. Moran nu îl găseşte pe Molloy. Am putea spune, cîntărind pe de o parte tensiunea căutării, eforturile (înaintare pe brînci, în

noroi etc.), pe de altă parte varietatea obiectului pe care căutătorul şi-l propune, puţina importanţă pe care o dă acestui obiect, modul invariabil în care, pînă în cele din urmă, uită de ce a pornit în căutare, am putea spune deci că, de fapt, *căutarea* îşi *caută* parcă obiectul. Căutarea îşi este sieşi obiect, e gratuită. Watt l-a „căutat", l-a cercetat pe Knott. Ce a aflat ? — se întreabă el, în cele din urmă. Nimic. Ce a rămas din „pasiunea sa de a înţelege..." ? Nimic. Poate rămîne, singur, faptul acestui *nimic*. A descoperit că e inutil, că nu e nimic. A realizat vanitatea eforturilor sale. A atins, oarecum, neantul oricărei întreprinderi. Watt devine una cu obiectul căutării sale care e *nimicul*. Molloy care îşi caută mama se identifică în cele din urmă cu ea. Moran îl caută pe Molloy, nu-l găseşte şi devine, la rîndul lui, Molloy. Sensul drumului acestor călători ni se revelează deci, dacă înţelegem că obiectul pe care şi l-au propus conştient, iniţial, nu este cu adevărat finalitatea căii pe care au urmat-o. Sensul drumului e un centru misterios, chiar şi pentru drumeţ. Numai drumul revelează sensul drumului. Care e acesta : eul, identificarea cu sine, o mare împăcare cu altul, cu lumea ? Toate laolaltă. În general, eroii lui Beckett ajung, după un număr de *Wanderjahre*, într-un port, unde îşi istorisesc periplul, continuînd un alt drum, al cuvintelor. Căutîndu-se pe sine (după vechiul adagiu german : *werde der du bist* — să devii cel care eşti), întorcîndu-se în sine, ei îşi istorisesc tribulaţiile prin diversele porturi false în care au poposit. Omul tinde să ajungă nu în altă parte (unde ajunge de fapt, căci drumul e o înstrăinare continuă), ci la sine, în sine. „Molloy este o metaforă a drumului spre sine" [10] — arată Ludovic Janvier. Dar nu numai Molloy, ci aproape toţi eroii lui Beckett caută drumul spre sine. Dacă cercetăm textele, ne dăm seama însă că există un strat şi mai adînc decît sinele, spre care se îndreaptă drumul unui asemenea *homo viator*.

Întoarcerea la sine este realizarea unui drum circular : ieşirea şi întoarcerea închid un cerc perfect. Se realizează astfel o formă circulară echivalentă cu simbolul şarpelui care-şi muşcă propria coadă, cu alte cuvinte, a eternităţii. Drumul eroilor lui Beckett duce — neştiut de ei — *ad*

vitam aeternam — spre viața veșnică. *Eternitatea,* ca ieșire din timp, din timpul care corupe, din timpul suferințelor, este centrul misterios, de neatins (decît prin pseudorealizări în grotesc și parodie) către care se îndreaptă acești eroi. Ei constată, cu naivitate, că de fapt drumul pe care l-au străbătut i-a purtat mereu prin locuri identice între ele. Observăm că aceste călătorii sînt, oarecum, iluzorii. Ca și autorul necunoscut al medievalei *Imitatio Christi,* care încerca să abată sufletele pioase de la dorința de a rătăci, de a călători, spunînd că nu vor găsi peste tot decît același cer, același soare, aceiași nori, tot astfel personajele lui Beckett își spun — după ce au călătorit toată viața — că, de fapt, li se pare că n-au fost nicăieri sau, cel mult, au fost mereu în același loc. Cuvinte aproape identice cu cele din *Imitatio* sînt folosite de Molloy : „Dar oricît de departe m-aș fi dus, într-o direcție ca și într-alta, cerul a fost mereu același, pămîntul a fost același zi de zi și noapte de noapte" [11]. Tot astfel, eroul din nuvela *La Fin* după o viață de deambulări : „În fond cred că n-am fost niciodată nicăieri" [12]. Dar, a nu fi fost nicăieri înseamnă a fi fost mereu în același loc. Deci e legitimă și de loc contradictorie (în acest sens) dubla apetență contrară, simultană, spre mișcare continuă și spre imobilitate permanentă. Eternitatea — unind și abolind mișcarea și nemișcarea — dă, în cele din urmă, un sens drumului pe care-l face *homo viator,* ca și pasivității imobile de genul celei a lui Belacqua.

În nici una din operele lui Beckett, viziunea antropologică a scriitorului nu se proiectează într-o imagine mai sever redusă, mai teribil mortificată a umanului, decît în figura mutilată a peregrinului prin noroi, din romanul *Comment c'est.* Dacă Molloy izbutea să înainteze, prin „reptație", aproximativ cincisprezece metri pe zi, făptura din *Comment c'est* nu izbutește să progreseze în noroi decît 38 de metri pe an. Înaintare grotescă, exemplificînd mai curînd o parabolă a stagnării, a iluziei progresiunii : „pe pîntec în noroi în întuneric mă văd nu e decît o haltă călătorie călătoresc un repaos" [13]. Imaginea ființei care înaintează cu încetineala melcului, în zig-zag, ca „dinții unui fierăstrău" are — în ciuda ridicolului unei asemenea „înaintări" — o semnificație

faustică. Acel *Streben,* strădania spre infinit, tipic faustică, poate fi remarcată în efortul teribil al ființei anonime. Această străduință o face umană. Ea singură îi rămîne după ce a pierdut tot ceea ce este uman. Personajul din *Comment c'est* știe că, alături de el, asemenea lui, dar fără ca el să-i vadă, „bilioane" înaintează în noroi. Evident, înaintarea acestui ridicol *homo viator* face dintr-însul o imagine a condiției umane. Iar noroiul este, desigur, lutul primordial, biblic, din care s-a întrupat omul, și în care se va întoarce.

Homo viator, în opera lui Beckett, este reprezentat de cele mai multe ori prin tipul unui *vagabundus* filosof. Romanele acestui scriitor ar putea fi considerate un fel de povestiri picarești *à rebours.* Un *picaro* exemplar este dăruit cu multe talente, e un ingenios și, în orice caz, un om agil. Or, agilitatea — cum am văzut — nu e în nici un caz o calitate a personajelor beckettiene. Acestea sînt, de cele mai multe ori, închise în neputința, în mizeria lor. Suferința este condiția naturală a omului în această viziune antropologică. Eroii lui Beckett derivă — literar — din umiliții și obiditii lui Dostoievski. Ei sînt, ca și aceia, suferinzi și vorbăreți. Cuvîntul este o manifestare a suferinței, se naște din ea și caută să o aline. Cuvîntul — cum vom vedea mai deaproape — este în mod esențial un lamento și o modalitate taumaturgică.

Omul beckettian este o ființă torturată care torturează. Chinul fizic i-a devenit o obișnuință. El se asociază chiar (ca și la „omul din subterană" dostoievskian) cu plăcerea. Comunicarea cea mai intimă între oameni se face prin suferință. Beckett îl amintește, din nou, pe Dostoievski, în descrierea comunicării în suferință. Făptura informă din *Comment c'est* a întîlnit în calea sa o altă făptură, pe Pim. Eveniment capital. Viața sa se împarte în trei perioade: înainte de Pim, cu Pim și după Pim. Dar între cei doi, *schimbul* esențial este acela al suferinței. Tot astfel, Pozzo își torturează sluga, pe Lucky, în actul întîi al piesei *En attendant Godot,* pentru ca în actul al doilea, orb, să fie la cheremul ei.

Dar, cu toate suferințele lor, eroii lui Beckett nu cunosc disperarea existențială. Ei se situează, parcă, dincolo de speranță și disperare. Femeia îngropată în pămînt nu încetează

să trăiască de parcă totul ar continua ca mai înainte. Speranța este o dispoziție infernală, își spun acești oameni, e acel *perseverare diabolicum* care îi mînă mai departe, care îi face să continue. Fără să fie „posedați" — în sensul antic al cuvîntului, ca și în sensul folosit de Dostoievski în romanul său — fără să fie făpturi demonizate, personajele lui Beckett se află într-un loc infernal sau — după Ludovic Janvier — într-un limb asemănător cu acela despre care vorbește Dante. Comentatorii scriitorului irlandez au remarcat într-adevăr o influență asupra sa a marelui florentin. Beckett face dese aluzii la viziunea infernală a lui Dante. Dar torturile la care sînt supuse personajele scriitorului modern nu au nicidecum semnificația suferințelor pe care mentalitatea medievală le atribuia damnaților. Nici limbul nu poate fi considerat drept spațiul imaginar în care se desfășoară existența în tortură a acestor ființe. Iar apropierile de opera lui Dante sînt superficiale. Nu există un Vergiliu, ghidul-maestru (Joyce, maestrul lui Beckett, nu putea să joace un asemenea rol fiind mult prea apropiat de o poziție critic-negatoare). Nu mai există frumoasa antichitate, modelul desăvîrșit, cultura mîntuitoare. Iar Beatrice a pierit demult, urmele eternului feminin în opera lui Beckett fiind disparente.

Asemenea ficțiunilor lui Kafka, textele lui Beckett închipuie un spațiu propriu, un univers în care nu există un scriitor-spectator (ca și Dante peregrinînd prin intermundii), ci suferitorul e, în același timp, spectator. Ca „om al suferinței" ființa lui Beckett realizează mai curînd o imagine cristică decît una infernală. Degradarea sa nu reprezintă nici un decadentism. El nu este un descompus al unui *fin de siècle*. E departe de aceste făpturi decadența estetică ori chiar demonia estetică a noului Faust pe care Thomas Mann îl proiecta în *Doktor Faustus* sub chipul genialului compozitor Adrian Lewerkühn.

În suferință, eroii lui Beckett nu-și amintesc, decît rareori și vag, de un paradis al voluptăților pe care l-ar fi pierdut. E adevărat, uneori ei rîvnesc la căldura și lumina modestă a unui cămin. Astfel haimanalele din *En attendant Godot* își promit să obțină de la presupusul lor binefăcător mîncare și o vatră caldă. Eroul nuvelei *La Fin* jinduiește după „un

loc închis, gol și cald, cu lumină artificială..." [14] El nu dorește — ca și făpturile lui Kafka — o înrădăcinare într-un sol. Cei care năzuiesc spre un statut uman își constituie un trecut, își proiectează un viitor și vor să aibă un prezent. Omul lui Beckett, în secret rîvnind după o imposibilă eternitate, se mulțumește cu acel substitut de eternitate care este *jocul*. Divertismentul pe care Pascal, în viziunea sa antropologică, îl condamna ca o funestă sursă de orbire a omului, e considerat de Beckett cu o ironică indulgență. Jocul este *commedia humana*, e deșertăciunea necesară. Cînd istoria — pentru oamenii sfîrșitului — s-a încheiat, rămîne jocul. Acesta e creație, invenție continuă, e o viață în stare pură, e libertate. Cuvîntul — marea ocupație, viața însăși a omului, în perspectiva lui Beckett — este joc. Clovnul — ca om al jocului — este un prototip al condiției umane. *Homo viator* devine *homo ludens*, înlocuind căutarea cu proiecția jucăușă a ficțiunilor. Astfel, personajele romanelor lui Beckett își istorisesc mici întîmplări, sau se joacă cu obiectele. Sacoșa lui Winnie, femeia îngropată în pămînt pînă la brîu, este o sursă de distracție, la îndemînă în clipele de tristețe. Tot astfel umbrela pe care o deschide în momentele de mare dezolare. Dar cînd — în actul al doilea al piesei — pămîntul o cuprinde pînă la gît și nu mai poate să apuce nici obiectele delectabile din sacoșă, nici umbrela, îi mai rămîne posibilitatea unui divertisment: își privește sacoșa, își amintește întîmplări, își cîntă un cîntec și caută să-și amintească versuri căci, deși și-a pierdut „clasicii", a mai păstrat ceva din ei, pentru ca să-și petreacă ziua. Jocul acestor singuratici este un mod de a se *vedea* pe sine existînd, e un substitut de conștiință. Malone muribund își recapitulează jocurile: plăcerea pentru tot ce era inform, nearticulat, pentru ipotezele ciudate, jocul de-a v-ați ascunselea. Mărturisirea sa coincide cu modul nemărturisit al lui Beckett de a-și concepe ficțiunile, de a crea. Nu un joc ordonat, ci o înaintare orbecăindă, un joc al informului, împotriva formei ca normă. Creația este, pentru autorul lui *Malone meurt*, un joc de-a v-ați ascunselea în care scriitorul e cel care mișeste și tot el se ascunde pentru ca să-și ofere dubla satisfacție de a găsi și de a fi găsit.

Jocul e marea sursă a iluziilor. Ființă incompletă, mutilată, omul lui Beckett se preface că *este*, pare să fie, își oferă iluzia de a exista. Estragon îi spune prietenului său Vladimir *(En attendant Godot)*: „Nu-i așa Didi, găsim întotdeauna cîte ceva, ca să ne dea impresia că existăm". Toți caută dar nu găsesc sensuri consolatoare în jurul lor. Atunci recurg la exorcisme, la încercări magice de a îndepărta sau măcar de a pune în paranteză răul, suferința. Cuvîntul e marea sursă a magiei exorcistice. Făpturile beckettiene amînă prin cuvînt, se eliberează prin cuvînt; consemnînd durata, trecerea, ei triumfă asupra ei. Chiar imprecațiile lor — ironia, sarcasmele, umorul lor — sînt mijloace magice de a jugula răul sau de a-l conjura.

Există un mijloc de evadare din temporalitate, de eliberare din existență, un joc suprem pe care toți eroii lui Samuel Beckett îl încearcă, dar nu pot să-l joace pînă la capăt: moartea. Moartea este pentru toți acești suferinzi o soluție cu care ei cochetează. Dar nimeni nu e în stare să moară. Incapabili să trăiască, ei sînt incapabili de moarte. Aspirația spre starea foetală poate fi identificată cu o voință de moarte. Căci echivalentul morții este o stare de latență (starea letală fiind definită printr-o somnolare). A deveni „neutru și inert" est visul lui „Malone murind". Obstacolele cele mari în calea inerției sînt, evident, mișcarea și pasiunea. Belacqua și, pe urmele lui, toți eroii lui Beckett se joacă cu gîndul și încearcă exercițiul inactivității totale. Dar inerția nu e doar inactivitate. E o nirvana a indiferenței. Sud-americanii folosesc, pentru a vorbi despre moartea cuiva, un eufemism: „a devenit indiferent". În acest sens, personajele lui Beckett se străduiesc să devină „indiferente" sau „neutre". Însuși scriitorul, în poeziile sale din tinerețe, făcea dese aluzii la „muzica indiferenței" (versuri cu acest titlu în volumul *Echo's Bones and other Precipitates*) și dorește „să nu se mai audă tăcînd" [15]. Un surîs final, incert, al supremei indiferențe, semn al sfîrșitului, al unei farse finale, înflorește uneori pe chipul acestor muribunzi ce nu pot să moară. Molloy mărturisește: „Uneori zîmbeam, de parcă aș fi fost deja mort" [16].

În legătură cu raportul dintre indiferență și moarte, Samuel Beckett, omul atît de discret, a făcut — mai demult — o mărturisire lui P. Guggenheim, cuvintele fiind citate de biografii săi. Guggenheim reproșîndu-i insensibilitatea sa față de fiica lui Joyce, încă tînărul scriitor i-a răspuns : „Sînt mort". Întreaga sa operă va sta sub semnul *cadavrului-viu,* mitul acesta ținînd de o antropologie a limitelor umanului, a unui *eschaton,* deci de o antropologie apocaliptică sau de o eschatologie.

De fapt, moartea pare să nu existe în economia pieselor și romanelor acestui scriitor. Desigur, se fac aluzii la moartea mamei (*Molloy* etc.), la moartea întregii familii *(L'Innommable),* a unei tinere care s-a sinucis *(Dis Joe),* a unui copil care a căzut din tren *(All that fall)* etc. Dar moartea aceasta e mereu a altuia, a unui străin. Ea are, mai curînd, o valoare paradigmatică ; nu este trăită direct de personajele lui Beckett. Despre Molloy ni se spune că a murit ; se fac aluzii la uciderea sa de către Moran. Totul e incert în legătură cu moartea, totul se pierde în noianul supozițiilor. Nu vedem, nu asistăm niciodată la moartea eroului. În *Malone meurt* urmărim agonia lui Malone dar nu surprindem sfîrșitul său. Despre sine, el spune că, uneori, i se pare că nu-i ajunge o eternitate pentru a se tîrî și a se tot zvîrcoli în mortalitatea sa. Moartea este o prezență echivocă : mereu amenințătoare, ea este mereu rîvnită. Cuvintele o țin, parcă, departe. Eroii lui Beckett nu pot muri, într-un sens, pentru că nu pot să tacă. O analiză atentă a textelor ne revelează dublul sens al cuvîntului, în raport cu moartea. Toți eroii își povestesc întîmplări pentru a compensa lipsa de viață și pentru a nu se vedea murind. De pildă, Malone, nu vrea să se vadă murind, și de aceea se va juca plăsmuind ficțiuni. Cuvîntul este un joc, un mod de a se iluziona. Dar a vorbi pentru a acoperi moartea, înseamnă a te face că nu știi, înseamnă a lăsa moartea să-și facă jocul. Cuvîntul este, așadar, un divertisment dar, în același timp, e o introducere la moarte. Prin cuvînt se fuge de existență și de neant, deopotrivă ; e un drum spre sine și spre abolirea de sine. Firește cuvîntul nu e decît o șansă iluzorie. Dar el consemnează și constituie agonia. Verbul este — pentru Beckett — o realitate agonică.

Asemenea brațului unei parabole care tinde neîncetat să se apropie tot mai mult de abscisă, fără să se unească vreodată cu ea, tot astfel eroul lui Beckett se apropie tot mai mult de moarte fără să se identifice cu ea. „Iată, iată, nu mai e nimic“ [17] — își spune Malone. Dar tăcerea nu se instaurează. Nici moartea. „Capul meu va muri ultimul“ [18] — își spune tot el. Mai exact, gura cuvîntătoare, vocea. Dezamăgiți de prea repetatele lor eșecuri ale tentativei de a sfîrși, aceste făpturi încep să se creadă nemuritoare. Ironică înfățișare a iluziei perdurabilității umane. L'Innommable constată : „Ne știu aici pe toți, pentru totdeauna, dintotdeauna“, pentru ca să rectifice, ceva mai tîrziu : „Pentru totdeauna dar nu dintotdeauna“ [19].

Moartea nu este, deci, niciodată *actuală*. În inactualitatea ei, ea este *mimată*. Personajele sînt reduse la starea cadavrului în mormînt (în vase de lut, cum se îngropau unele popoare ale antichității orientale, în nisip, în noroi, în adevărate camere-cavou etc.). Îngropat de viu, omul lui Beckett e străbătut de gîndul unei re-nașteri. Rătăcitorul invalid, muribundul imobil, ciotul închis într-un vas se vede renăscînd. Winnie simte că va scăpa din strînsoarea movilei de pămînt înierbat, că o forță antigravitațională o va „suge“ în văzduh. În realitate, se scufundă tot mai mult. De fapt, nici unul din acești oameni nu renaște cu adevărat. Ei nu-și caută un loc nici în paradisul pe care-l știu iremediabil pierdut (clipe luminoase petrecute de unii dintre ei, îndeobște lîngă un lac), nici într-un alt paradis visat care i-ar aștepta undeva în viitor. A trăi, pentru ei, înseamnă a muri sau — ca să reluăm imaginea lui *homo viator* — înseamnă a rătăci într-un vast prezent indeterminat, ca o stepă aridă, goală. Astfel, folosind cuvintele lui Malone : „A trăi înseamnă a rătăci singur viu în străfundurile unei clipe fără margini, unde lumina nu se schimbă“ [20]. O *așteptare* sempiternă în care omul face mici salturi, ia decizii tot mai puțin ferme, mai vagi, în care metamorfoza există, dar numai sub forma degradărilor succesive. Clipa aceea care seamănă cu eternitatea nu este mai curînd neantul ? Murphy (și după el aproape toți eroii lui Beckett) caută, în diverse

moduri să se retragă din contingenţele lumii. Ei recurg la o adevărată ruptură, la o lepădare de tot (în sensul pe care Meister Eckhart îl dădea cuvîntului *Abgeschiedenheit)*: „Murphy se puse să vadă Nimicul, această strălucire incoloră de care, o dată ieşit din pîntecul mamei, te bucuri atît de rar şi care este mai puţin absenţa lui *percipere*, cît a lui *percipi* (ca să folosesc o distincţie rafinată)" [21]. Ca şi fenomenologii, făpturile beckettiene încearcă o „punere în paranteză", un *epohé*, năzuind spre scoaterea la iveală a unui *ego* transcendental. În realitate, ei dobîndesc un acces — iluzoriu şi acesta — la *nimic*.

Condiţia umană în viziunea lui Samuel Beckett pare atinsă de un rău original mai grav decît miticul păcat al protopărinţilor omenirii în paradisul biblic. Supremul rău (dar şi suprema şansă acordată omului, şansă derizorie) este existenţa însăşi. Păcatul original, am putea spune, este acela de a te fi născut. Este interesant de remarcat că Beckett a emis o asemenea teză încă în primul său eseu, închinat lui Proust (publicat în 1931): „Figura tragică reprezintă expierea păcatului originar, a păcatului originar şi etern al său şi al celorlalţi *socii malorum*, păcatul de a te fi născut" [22]. Text esenţial. La sfîrşitul acestei explorări a antropologiei beckettiene, ne întoarcem la punctul nostru de pornire, la oroarea pe care personajele scriitorului o manifestă pentru procreaţie. Tema esenţială subiacentă a monologurilor care constituie existenţa — literară — a acestor eroi este un lamento al faptului de a se fi născut. „Şi-au pus în cap că aş face mai bine dacă aş exista" — această ironică expresie a „Nenumitului" din romanul *L'Innommable* este una din multele formule de repudiere a vieţii. Evidenţa nu e niciodată autentică (Beckett nefiind, nicidecum, un adept al existenţialismului cum greşit îl consideră Th. Wiesengrund-Adorno [23] şi alţi interpreţi ai săi). Existenţa, pare să afirme romancierul, e o primă alienare a omului. Sursă a unei tragedii? Mai curînd prilej al unei teribile comedii umane. Iată omul lui Beckett: „Venit pe lume fără să se nască, fără să trăiască rămînînd în viaţă, nesperînd să moară..." [24]

3. *Solipsism şi comunicare*

Cine este acel *eu* care vorbeşte în romanele lui Beckett? Cui îi aparţine vocea Nenumitului din *L'Innommable*, a făpturii tîrîtoare din *Comment c'est* şi care sînt raporturile sale cu Altul, cu semenii săi?

Acel *ego* care apare în *Nuvelele* lui Beckett, mai apoi în Molloy este — am văzut — un *ego* transcendent. *„Vorbesc deci sînt"*, ar putea să spună — ca într-o parodie a lui Descartes — omul beckettian. Eul naraţiunii e susţinut de un personaj delabrat, pe care l-am văzut tot mai descompus, mai rupt de contingenţele realităţii mundane pe măsură ce înaintam în creaţia scriitorului. Personajul este un fel de Iov (cu care l-a asemănat Eugen Ionescu, printre alţii). Am văzut că ficţiunile lui Beckett urmează parabolele biblice în identificarea omului său cu „Omul suferinţelor", cu Iov, cu persoana cristică. Om al lutului, el este, însă, creatura şi purtătorul Logosului.

Eroii monologurilor beckettiene vorbesc despre sine, dar eul lor este tot ce poate fi mai contrar eului psihologic uman. Acest eu se constituie, chiar, prin neantizarea sinelui psihologic. De altfel, însuşi Naratorul (acel eu al povestirilor) fuge necontenit *de sine* şi totodată *spre sine*. Prin anularea acestor mişcări contrare — centripete şi centrifuge — se realizează o mişcare circulară pe diverse traiectorii, mişcare descrisă de eroii lui Beckett în jurul eului lor. Eul nu e niciodată în propriul său centru; nu e niciodată identic cu sine. Această identitate ar însemna, de fapt, — în perspectivă beckettiană — oprirea, acceptarea, tăcerea, deci moartea. Incapabili să devină cu totul ei înşişi, ei nu pot să moară *de moartea lor*.

Eul e deci o entitate eminamente orală care îşi are avatarurile în propriile sale ficţiuni. De pildă, L'Innommable are drept ipostaze pe: Mahood, Worm şi alţii cu care se identifică uneori, de care se desparte alteori. L'Innommable — anonim prin definiţie — dă un nume (Worm) făpturii sale. „Fără nume propriu nu e posibilă mîntuirea"[25], îşi spune, nu fără umor, l'Innommable. *Worm* înseamnă în limba engleză vierme. L'Innommable face aluzie, în legătură

cu el, la *viermele solitar*. Căci personajele lui Beckett sînt — prin condiția lor firească — solitare. Ficțiunile pe care și le proiectează, în care se complac (ca și scriitorul), sînt populate cu alte făpturi. Dar conștiința naturii lor fictive rămîne. Ele întreține doar iluzia comunicării. În fond, eroul lui Beckett este un solipsist. „Să vorbești singur, să te asculți singur, să fii singur" [26] își spune l'Innommable. Toți acești oameni sînt într-o mare incertitudine în ce privește identitatea (de pildă Nixon — în romanul *Worm* — care declară cînd e interogat de Hackett, că nu are habar de ce naționalitate e, care e familia sa, locul nașterii, confesiunea, ocupația, veniturile sale etc.). Această necunoaștere este, întrucîtva, voită, metodică. Asemenea lui Descartes, retras în celebra *poêle* din Olanda, meditînd la ieșirea din îndoiala filosofică, cugetătorii lui Beckett, închiși în singurătatea lor, se îndoiesc de sine și de toate cele ce sînt. Ei își propun, oarecum, metodic, solipsismul. „Să fac de parcă aș fi singur pe lume cînd de fapt sînt singurul absent" [27]. Eul se constituie pe sine, în izolare, ca o absență. Îndoiala beckettiană nu se depășește pe sine niciodată, nici chiar atunci cînd — în deriziune — se deduce existența proprie din cuvînt („vorbesc deci sînt"). Căci omul lui Beckett trăiește într-o singurătate populată de cuvinte. Vom vedea că acest univers nominalist nu este doar o proiecție a insului, ci are o realitate în sine. Oamenii aud voci. Vocile îi cercetează. Reprezintă ele, oare, alteritatea? Care e raportul omului însingurat cu altul?

Murphy n-ar fi admis niciodată că are nevoie de frați, deși avea. Oamenii lui Beckett au o ciudată sfială, o rușine de *altul* și de nevoia pe care o simt de *altul*. Același Murphy știe că oamenii sînt fie în exil, fie se rătăcesc, se pierd. În loc să-i caute (căci îi dorește), preferă să se retragă și el într-un soi de exil. Alienații pe care-i observă într-un ospiciu sînt exilați fiecare în ceea ce Murphy numește „sanctuarul" său. *Ego* transcendental, constrîns prin „alienare" sau prin fenomenologica *epohé*, se vrea esență pură. Murphy se dorește pe sine monadă separată de comunitate. El devine, astfel, la începuturile creației romanești beckettiene, prototipul solipsiștilor săi. Chiar și atunci cînd *eul* întîlnește

altul, nu avem decît o monadă fără ferestre în spațiu (după definiția leibniziană) care întîlnește altă monadă. Astfel, în *Cendres*, piesă radiofonică, în care Henry îi evocă pe cei apropiați ca într-o halucinație, Ada, soția lui, rostește, ca o sentință : „Vei fi singur pe pămînt cu vocea ta și nu va fi nici o altă voce pe lume decît a ta" [28]. Cuvintele acestea care sună ca un verdict au fost rostite pentru toate ființele din universul lui Beckett. Krapp își ascultă propria voce imprimată pe banda de magnetofon și nu o mai acceptă, nu se identifică cu ea (*Krapp's last Tape*). Îndeobște monologurile eroilor romanești sînt și ele făcute pentru *altul*. Cele pe care și le rostesc personajele lui Beckett nu vor să fie auzite de nimeni.

Și totuși, nevoia de *altul* există. Celălalt trebuie inventat dacă nu există. Ca și scriitorul, personajele sale își au și ele personajele lor, proiecțiile lor fictive. În jurul vocii din *L'Innommable* mișună un roi de „paiațe" : vechi personaje beckettiene — Murphy, Molloy, Malone, „pseudocuplul" Mercier și Camier, precum și făpturi noi fictive. Căci proprietatea Unicului (asemenea „Unicului" — *Das Einzige* — al lui Stirner) este de a prolifera unicate fictive. „...Nu sînt decît eu aici" — își spune Nenumitul. De fapt, este el și cîte o figură pe care și-o închipuie. Urmăririle — atît de frecvente din scrierile lui Beckett — sînt asemenea încercări de a realiza un *cuplu* (Watt urmărindu-l pe Knott, Molloy căutîndu-și mama, Vladimir și Estragon așteptîndu-l pe Godot, Henry pe tatăl său etc.). Îndeosebi acest cuplu *tată-fiu* are un rol esențial în economia textelor lui Beckett. Henry (în piesa *Cendres*) este fiul care declară că a făcut totul pentru ca să fie împreună cu tatăl său. Singurătatea fiului avea nevoie de singurătatea tatălui (pe care Ada o sugerează evocînd imaginea bătrînului văzut din spate șezînd pe o piatră, imobil și privind spre mare). Ca și alți eroi ai lui Beckett, Henry are un complex Hamlet, o legătură intimă, profundă cu tatăl mort. Ostilitatea împotriva mamei se asociază cu acest atașament pentru tată. În piesa *Fin de Partie*, Clov pare să fie fiul lui Hamm, care își are părinții — pe Nagg și Nell — închiși în lăzi de gunoi. Nagg e, pentru Hamm, „blestematul progenitor" sau „for-

nicatorul". Tatăl e uneori blestemat pentru a fi dat viața. De aceea, drept pedeapsă — printr-o bizară răzbunare — Hamm își închide părinții reducîndu-i la starea de foetuși. Remuşcare bizară — singura de altfel — pare să posede şi să chinuiască pe aceşti paricizi. Ei înțeleg că își sînt sieşi părinți şi fii. („Da, mi-am fost mie însumi tatăl şi mie însumi fiul" [29].)

Raportul părinte-fiu aminteşte uneori raportul de ascendență şi submisiune care îl lega pe Kafka de Tatăl. La Beckett, acest raport nu este însă întotdeauna unul de putere, deşi sînt anumite indicii pentru existența unei asemenea relații: Moran (Molloy) își striveşte fiul, dar se teme de privirea acestuia; fiul se supune, dar îi fură ustensilele de comunicare, bicicleta. Situație semnificativă. Raportul de putere există şi între Hamm şi Clov. Acesta, ca servitor, admite servitutea. Cuplu clovnesc, în care Hamm, stăpînul şi tatăl prezumtiv, dă ordine absurde, pedepseşte cu bătaia. Clov e victimă care nici nu încearcă să se răzbune. După ce îl brutalizează, Hamm îi cere lui Clov să-l sărute, căci are nevoie de el ca de un frate. Dar relația se inversează: Clov îl loveşte pe Hamm. Acesta din urmă este, aşadar, cînd călău, cînd victimă, cruzimea ținînd loc de iubire. Brutalitatea şi căldura umană sînt împletite în aceste stranii istorii. Călăul are nevoie de victimă. Astfel, Pozzo tîrîndu-l cu o funie pe valetul său Lucky încărcat cu valizele sale; tot astfel, anonimul din *Comment c'est* care, întîlnindu-l în noroi pe Pim, îl martirizează. Sadismul se asociază cu masochismul, călăul şi victima alcătuiesc un cuplu mult mai strîns (şi mai frecvent) în universul lui Beckett decît amantul şi amanta. Căci în acest univers domină mai curînd nietzscheiana *voință de putere* decît *libido*-ul lui Freud.

Cuplul alcătuieşte întreg universul. Am putea spune că Beckett reface condițiile elementare ale lumii prezentîndu-i pe Willie şi Winnie *(Oh, les beaux jours)* ca pe Adam şi Eva ai unui sfîrşit de lume. Personajele teatrului său apar de cele mai multe ori în cupluri, complici-inamici legați în suferință, făcîndu-se unul pe altul să sufere. Comunicarea se face, deci, prin suferință. Nu e de ajuns mizeria naturală, omul îi adaugă una făurită. Anonimul din *Comment c'est* după ce îl chi-

nuieşte pe Pim, îi ia sacul şi, chiar, amintirile. Rămînînd singur, el aşteaptă de astă dată un călău care îi va lua şi lui sacul şi amintirile. Căci schimbul între fiinţele acestea se face ca şi între vasele comunicante. Atrocele personaj din *Comment c'est* are obsesia altuia şi îşi face diverse calcule, cu cifre uriaşe, privind numărul posibil al *celorlalţi*, încercînd să afle, prin calculul probabilităţilor, şansele întîlnirii sale cu *ceilalţi*. Aceste şanse există, deşi sînt foarte rare. În noroiul din *Comment c'est* apare doar Pim. Nici altă dată nu apar mai mulţi. Parcă fiecărui om i se dă în viaţă posibilitatea unei singure întîlniri, prin care solitarul întîlneşte Lumea.

Cuplul se sudează în aşa măsură încît Sam şi Watt *(Watt)* pot fi văzuţi înaintînd ca un animal cu două corpuri ori doi fraţi siamezi. Esenţial este, însă, eşecul acestor asociaţii. Perechile se despart. Separaţia e inevitabilă, căci condiţia firească a omului beckettian este, cum am văzut, singurătatea. Sam se desparte de Watt, Mercier şi Camier se separă. Iar unele cupluri nici nu se pot alcătui pentru că, deşi se caută, nu se întîlnesc. Astfel, Molloy şi Moran care, se apropie — ca şi Alice de făpturile de „dincolo de oglindă" — îndepărtîndu-se. Toate aceste făpturi se doresc infinit de mult, doresc tovărăşia Altuia, şi se îndepărtează infinit de mult unul de altul. Malone vorbeşte despre: „această bravă companie pe care am dorit-o întotdeauna, am căutat-o întotdeauna şi care nu m-a dorit niciodată..." [30]

De unde această incompatibilitate? Cel care nu poate fi identic cu sine şi autentic nu poate să comunice cu altul. Identitatea şi alteritatea sînt legate misterios şi obsedant pentru Samuel Beckett, alcătuind problematica ontologică fundamentală a scrisului său. Fiinţa din ficţiunile sale nu poate *fi* cea care este, nici nu poate *deveni* cea care este. Cu atît mai puţin ea poate *deveni* alta. Nu există o reală metamorfoză în universul acesta. E de neimaginat în categoriile lumii beckettiene o peripeţie ca aceea a lui Gregor Samsa în *Metamorfoza* lui Kafka, ori ca şi „rinocerizarea" din piesele lui Ionescu. Omul rămîne cel care este, chiar neştiind cine este. Pînă şi pseudotransformările (Molloy-Moran) sînt transmutări ale propriei entităţi, nu alterări ale ei.

Tocmai din această pricină, a neputinței de a trece *în* altul, de a se uni *cu* altul, nu există iubire în universul lui Beckett. Desigur, se cuvine să facem unele precizări. Relații erotice — de o sexualitate tulbure, — există la mai toate personajele. De obicei, bărbatul — cum arătam mai sus — se lasă sedus de o femeie mai autoritară, care îl „inițiază". Această „dragoste" e disprețuită însă de însingurații lui Beckett. *Hamm* în *Fin de Partie* exclamă : „Dar gîndiți-vă, gîndiți-vă, sînteți pe pămînt, asta n-are leac ! *(Un timp)*. Și acum, cărați-vă și iubiți-vă ! Lingeți-vă unii pe alții". Iubirea e mai feroce decît orice altă relație. Amantul își posedă iubita ca și tiranul care își posedă victima. Consolarea pe care în clipe de amărăciune o poate aduce amintirea momentelor de fericire amoroasă petrecute împreună este palidă și iluzorie. Nagg și Nell, bătrînii părinți ai lui Hamm evocă lacul Como și o călătorie prin Ardeni din timpul logodnei, dar se întreabă dacă toate acestea, dacă o anume după-amiază luminoasă de april *a fost* cu adevărat, odată ? Evanescența fericirii este o urmare firească a temporalității existenței și a neputinței transcenderii.

4. *Timp, spațiu și transcendență*

Dimensiunea temporală a narațiunilor lui Beckett este determinată, înainte de toate, de însăși structura stilistică a acestor ficțiuni. Monologul ființei imobile, existînd fără început și fără sfîrșit, implică planul temporal al unui prezent sempitern. Timpul ni se revelează într-o primă aproximație, ca un receptacol — cînd imens, cînd punctual — din care nu se poate ieși. Imensitatea e circulară. Pentru unele personaje (Mercier și Camier) timpul pare prea scurt pentru ca să permită inițiativa, desfășurarea vreunei acțiuni, și totodată prea lung pentru ca să nu permită o desfășurare indefinită. Acesta e timpul peregrinărilor (Molloy rătăcește aproximativ între două solstiții de vară) ; e timpul devenirii — descompunere a tuturor personajelor ; al pierderii membrelor, al fărîmițării și obliterării amintirilor ; e timpul corpurilor, al obiectelor care obsedează îndeosebi personajele

pieselor. Hamm, orbul din *Fin de Partie,* îl întreabă necontenit pe Clov, sluga sa, cît e ceasul, dacă n-a sosit încă timpul de a-şi lua calmantul. Haimanalele din *En attendant Godot,* Vladimir şi Estragon, se întreabă şi ei, necontenit, ce oră poate să fie. Bătrîna doamnă Rooney *(All that fall)* care îşi aşteaptă soţul orb la gară este intrigată la culme de o întîrziere de un sfert de ceas a trenului. Toate personajele sînt ambivalente în raport cu timpul : vor să-l reţină şi vor să-l deruleze cît mai repede pînă la capăt. Krapp *(Krapp's last Tape)* ascultîndu-şi vocea imprimată altădată pe banda de magnetofon, dorise să reţină trecutul şi vrea încă să-l redobîndească, dar confruntîndu-se cu acest trecut îl anihilează trecînd mereu mai departe, sărind peste paragrafele confesiunilor sale mai vechi.

Timpul eroilor lui Beckett nu este nici acela calendaristic, nici timpul trăit, durata proustiană, ci aparent o nebuloasă, fără repere, care se dilată ori se contractă, care amestecă amintirile deplasîndu-le prin mişcările sale. Cînd Winnie rosteşte cuvinte ca : „În ziua aceea", ea se amendează îndată : „În ce zi ?" *(Oh, les beaux jours).* Timpul apare astfel ca o putere absurdă care tulbură spiritul uman iubitor de ordine logică. Tot Winnie este cea care constată cît de grea este pentru spirit încercarea împăcării trecerii timpului cu permanenţa, a devenirii cu rămînerea : „Altă dată... acum... cît de greu e pentru spirit. (Pauză). Să fi fost întotdeauna cea care sînt — şi să fiu atît de diferită de cea care eram". Trebuie să remarcăm că interpreţii lui Beckett (Hugh Kenner, Ludovic Janvier etc.) au interpretat timpul acestor ficţiuni ca pe un cadru implacabil din care nu se poate ieşi („nimic nu iese din timp" [31], afirmă Ludovic Janvier, vorbind despre *En attendant Godot).* De fapt, o analiză mai atentă a textelor revelează inexistenţa acelui timp-receptacol despre care vorbeam mai sus. Personajele care monologhează nu se află *în* timp (nici măcar în timpul dramatic care este intenţionat lăsat cu totul în vag). Cu toată pedanteria şi curiozitatea eroilor care se interesează necontenit de înaintarea timpului, acesta nu este de loc marcat. Nu ştim dacă agonia lui Malone a durat o zi sau o sută de ani, dacă l'Innommable zace de luni, de ani, ori de decenii în vasul său, dacă între

actul întîi şi doi al piesei *En attendant Godot* a trecut o noapte, un anotimp, mai mulţi ani ori un eon. Deci, fiind *în afara* (nu înăuntrul) timpului calendaristic, ca şi *în afara* unui timp trăit, personajele ficţiunilor lui Beckett nu sînt *consumate* de timp. Vîrsta lor (în romane îndeosebi) este, în general, incertă. Trecutul rătăcirilor e înghiţit într-un prezent al povestirii, iar unii (de exemplu Malone) pot să povestească despre viitor ca şi despre trecutul lor. Timpul, aşadar, e *suspendat,* şi ceea ce rămîne este un vid temporal în care trecutul, prezentul şi viitorul pot fi proiectate după voie, prin simple determinări intervertibile. Timpurile pe care le folosesc în vorbirea lor personajele sînt necontenit dezminţite de ele, pentru a accentua nu relativitatea, nici simpla incertitudine a determinărilor, ci pura lor *valoare nominală.* Timpurile sînt *nomina,* cuvinte fără acoperire reală. „Mă gîndeam altădată", „Îmi spuneam altădată" — aceste afirmaţii pe care le face Winnie *(Oh, les beaux jours)* sînt rectificate pe loc de ea însăşi, printr-un : „Eu zic că mă gîndeam altădată" — căci acel „altădată" n-are pentru ea nici un sens. Nici prezentul nu are sensul propriu temporal care i se atribuie în experienţa comună. De aceea, deşi vorbesc despre „ceea ce se întîmplă" concomitent cu cuvintele prin care exprimă „ceea ce se întîmplă", oamenii lui Beckett neagă imediat cele afirmate, îşi retrag spusele, tocmai pentru a neantiza valoarea *prezentă, actuală,* a expresiei lor.

În universul lui Beckett timpul pare să se fi consumat, împlinit. Prin această plinire a timpurilor, lumea aceasta intră în zodia lucrurilor *finale,* a unui *eschaton.* Universul imaginar al lui Beckett este acela al unei viziuni apocaliptice. Semnul evident al apocalipsei este suspendarea timpului. Astfel, fiinţele care trăiesc în vidul temporal, dar ştiu despre posibilitatea mai multor timpuri, au iluzia unui timp omniprezent în care sînt înecate. Prezentul acesta se devorează necontenit pe sine, ca într-o rotire continuă, ori o spirală (imagine nietzscheiană a veşnicei reîntoarceri pe care o întîlnim în *Molloy :* „Apoi mi-am reluat spiralele...").

În acest univers fictiv, personajele îşi relatează istoria sau, cel puţin, au vagi reminiscenţe care le consolează în unele momente penibile. Winnie îşi spune : „Mai există, bineînţeles,

povestea mea, cînd toate celelalte s-au irosit". Momentele acestea „istorice" sînt cele de pauză, prin care omul beckettian își pune în paranteză condiția ontică, revine *dincoace*, în timp. Anecdoticul e un paleativ, umplînd vidul cu ficțiuni. Aceste ficțiuni constituie un adevărat *day-dreaming*, visele diurne ale unor făpturi a căror existență, în sine, e un coșmar. Ultimele reflexe ale Istoriei apar în aceste vagi ficțiuni, avînd îndeobște un caracter scuril. Dar ficțiunea e mit, istoria, în perspectiva acestei literaturi, devenind un mit scuril.

Observăm, deci, cum ficțiunea istorică e destinată să umple un vid. Căci personajele care mișună în aceste scrieri au oroare de vid. Spațiul lor este un *„espace pantin"*, un spațiu factice, artificial, al posibilului, pe care am putea să-l asemănăm cu arena sub pînza de cort a unui circ. Spațiul vagabondărilor grotești care se restrînge la extrem (în *Fin de Partie* devine spațiu-carceră) ori se dilată la extrem (în *Molloy*). El este *neutru*, un adevărat *no man's land* în care nu se întîlnesc pasiunile (ca pe promontoriul arid de la Elseneur), ci cuvintele. Locul din *Fin de Partie*, *Oh, les beaux jours* sau *En attendant Godot* este spațiul *vorbirii*, al aluziilor, un spațiu în care nu se poate întîmpla nimic real decît o dramă ori o comedie a cuvintelor.

Din acest spațiu al vorbirii nu se poate ieși. Am remarcat într-alt context că nu există o transcendere posibilă *în* (și *din*) universul beckettian. Și totuși, există un *loc* al transcendentului, în *negativ*. Există o absență a transcendenței, ca o instanță părăsită, inutilă. Transcendența este echivalentă, oarecum, cu imposibilul. Moartea e imposibilă, tăcerea e imposibilă tocmai pentru că transcenderea este imposibilă.

Aluziile la o lume „de dincolo", la realități sacre sînt foarte frecvente în această operă. S-a observat (Ludovic Janvier) că în romanul *Molloy*, personajul Gaber are rolul *trimisului* ca și arhanghelul Gabriel trimis de Jehova (în roman, Joudi). O organizație invizibilă, misterioasă, cu trimiși asemenea funcționarilor-mesageri ai Castelului lui Kafka, îl îndeamnă pe Molloy să se confeseze, vin duminica și îi iau „hîrtiile". Se fac dese aluzii la texte sacre: titlul însuși al piesei *All that fall* este un fragment dintr-un pasaj biblic.

Grația este amintită de mai multe ori. Irlandez catolic, Samuel Beckett nu cruță totuși cele „sfinte". Prin parodie, umor, el desacralizează rituri și credințe. Harul a „adormit", „regimul harului" îngăduie nedreptatea. Sacrilegiul, blasfemia sînt o parodie a sacrului.

Dacă privim ceva mai atent modul de manifestare al acestui vid al transcendenței, ne dăm seama că el rămîne un mister, dar nu unul înfricoșător *(mysterium tremendum)*, ci unul burlesc. Uneori misterul este degradat la rangul de enigmă puțin interesantă. Cine sînt cei ce manevrează soneria care o trezește pe Winnie, sau o face să tresară ori de cîte ori închide ochii ? Este, oare, o conștiință, un daimon sau o forță transcendentă operînd prin imperative (soneria stridentă), prin legi ? Cineva o privește pe Winnie ; ea se simte privită și e tulburată. Este, oare, o transcendență divină ? Soții Piper de care își amintește că, odinioară, s-au oprit în fața ei și s-au mirat că stă astfel, îngropată în pămînt, au privit-o și ei, iar Winnie, sub ochii altuia, simțea că se dizolvă, că dispare. Am văzut cît de tulburătoare este *privirea altuia*, în lumea acestor făpturi. Legea care constrînge este identificată cu această privire. În *Comédie*, lumina proiectoarelor joacă același rol ca și soneria în *Oh, les beaux jours*. Ea declanșează înainte de toate mecanismul vorbirii.

Lumina ca și *vocile* de dincolo sînt însă numai imagini sporadice ale *luminii necreate* și ale *vocilor* inspiratoare din tradiția mistică. Godot nu este un substitut de *God* (Dumnezeu), ci o absență totală a sa. În zadar așteaptă Vladimir și Estragon venirea sa. În *Fin de Partie* golul e și mai profund, parodia sacrului mai amară. În sfîrșit, în *Comment c'est* un atotputernic ridicol dirijează transmiterea, orînduirea sacilor între cele două făpturi care se tîrăsc în noroi, se fură, se maltratează. Justiția transcendentă, Providența, Armonia prestabilită sînt motive teologice și metafizice ironizate continuu în monologurile beckettiene. Divinitatea este un *deus absconditus* care nu mai apare, nu se mai manifestă în nici un fel.

Întrebat o dată cine e Godot, Beckett a răspuns: „Dacă aş fi ştiut, aş fi spus-o". Fără îndoială, Godot nu e doar un nume dat aşteptării sau nimicului cum consideră Ludovic Janvier. El poate fi identificat cu acea transcendenţă vidă pe care, de la Hölderlin la Nietzsche şi de la Dostoievski la Beckett, confesorii conştiinţei europene au identificat-o şi au încercat să o numească prin diverse formule, e golul din acel *Fehl Gottes* al lui Hölderlin sau „Dumnezeu e mort" al lui Nietzsche-Zarathustra.

Dar problema esenţială care se pune — în legătură cu elucidarea semnificaţiei textelor lui Beckett — nu este aceea a identificării lui Godot, ci aceea a sensului pe care-l ia întreg discursul poetic al personajelor, toate aceste monologuri patetic-groteşti în urma unei asemenea *absenţe* centrale. În *Fin de Partie,* cuplul Hamm şi Clov îşi pune întrebarea pe care toate făpturile lui Beckett şi-o pun chiar dacă nu cu o atît de simplă claritate: „Dar ce se întîmplă, ce se întîmplă? Ceva îşi urmează cursul". Romanele ca şi piesele lui Samuel Beckett nu au o acţiune care să-şi aroge o realitate, ori care să facă aluzie la o realitate. Ce se petrece în acest univers al „sfîrşitului de jocului"? Nu se petrece oare ceva ce e *dincolo* dar şi *în* cuvintele şi gesturile făpturilor din acest univers? Nu e un alt timp, un alt spaţiu, o altă întîmplare care-i cuprinde? „N-am început să semnificăm, să însemnăm ceva?" — îşi spun aceiaşi preopinenţi ai „sfîrşitului de joc". Dar este tocmai *sfîrşitul* cel care tulbură această lume. Făpturi, ficţiuni, proiecţii, cuvinte semnifică intrarea într-o zodie a sfîrşitului. Scrierile lui Samuel Beckett sînt dintre cele mai autentice creaţii ale unei literaturi apocaliptice din acest secol. Timpul acestor ficţiuni e un timp eschatologic. Făpturile sînt cuprinse într-o apocalipsă care-şi urmează cursul. „*Ça avance*" — spune Hamm, în *Fin de Partie.* El îşi dă seama că ceea ce se petrece e un Proces final care nu depinde de el, de ei, în care el şi toţi comparşii săi sînt judecaţi. Dacă vorbele şi gesturile lor simplifică ceva, această semnificaţie e o revelaţie a unui proces final. Apocalipsa înseamnă, etimologic, revelaţie.

5. *Apocalipsa absurdului şi cuvîntul*

Creaţia literară a lui Samuel Beckett revelează o obsesie subiacentă a *sfîrşitului.* Scenografia pe care o prescrie teatrului său, ca şi peisajul ficţiunilor sale romaneşti, pun în lumină tărîmul calcinat de un straniu cataclism, al pieselor şi romanelor sale. În *Oh, les beaux jours* ca şi în *En attendant Godot,* pămîntul arid, ţărîna stearpă, nisipul indică triumful anorganicului asupra organicului ori, ca în tablourile alegorice ale barocului, triumful Morţii asupra Vieţii. Totul a fost ars, parcă, de o explozie atomică. Ne aflăm *după* o ultimă conflagraţie cosmică, sub lumina unui soare implacabil ori, mai tîrziu, în întuneric. Sau, parcă ne-am afla în arena unui circ, pustiu, sub lumina crudă a reflectoarelor care mai luminează un timp după spectacol. Obiectele care au rămas — o bicicletă stricată, o pălărie uzată, pantofi scîlciaţi — sînt rămăşiţele derizorii ale unei omeniri dispărute. Iar oamenii — indivizi izolaţi ori cupluri — par să fie ultimii supravieţuitori. „Afară e moartea" — o spune Hamm. „Afară nu e nimic" — ştie Winnie.

Omul lui Beckett este cu adevărat un om sfîrşit, un om al sfîrşitului. Înaintarea în noroi sub ploaie, în vînt, a soţilor Rooney *(All that fall),* a anonimului care se tîrăşte în noroi *(Comment c'est)* închipuie ultimul drum al unor fiinţe ajunse la capătul puterilor şi al existenţei. Nu se poate vorbi în cazul acestor personaje de situaţii-limită în sens existenţialist. Ele nu stau sub o ameninţare cu moartea iminentă, nu trăiesc o disperare, o anxietate ori un plictis existenţial. Fiinţa acestor creaturi fictive este atinsă undeva mult mai adînc. Ei nu mai *există,* ci ceva se petrece printr-înşii. Însăşi existenţa — atît de redusă, de mutilată — le este o povară. Doamna Rooney ar vrea să se prăbuşească şi să se întindă pe pămînt „ca o balegă" şi să nu se mai mişte. „O balegă mare, acoperită de praf şi de muşte..." Soţul ei ar dori să se lase să cadă pe taluz ori să zacă închis în biroul său, ca un cadavru. Adam şi Eva au ajuns la sfîrşit, cuplul a străbătut tot drumul şi acum nu mai e înaintea sa nimic.

Endgame — Fin de Partie — Sfîrşit de joc e poate cel mai beckettian titlu al vreunei scrieri. Căci asistăm necontenit la un *consummatum est.* Nu numai Hamm şi Clov au epuizat totul, ca şi Krapp ori Henry. „Ultima bandă", „Cenuşa" stau sub zodia sfîrşitului de joc. Nici o nostalgie, nici un regret — dantesc — al celui în nefericire pentru fericitele clipe pierdute. Dimpotrivă, vocea care evocă trecutul apare ca o stafie care tulbură prezentul. Dar este un prezent? Da, un prezent al cuvîntului şi — cuvîntul fiind, în mod esenţial, judecată — un prezent al judecăţii. În lumea lui Beckett s-a deschis un proces condiţiei umane; un grav rechizitoriu s-a rostit undeva, din care frînturi apar în cuvîntarea haotică a celor judecaţi. Şi se aşteaptă sentinţa. Criza înseamnă judecată. În acest proces deschis omului, autorul e procuror, martor, avocat şi, mult mai rar, judecător. Procesul nu cruţă pe nimeni. Toată lumea este judecată. Dar nu e o judecată morală. Ne aflăm — de cele mai multe ori, în aceste texte — dincolo de bine şi de rău. Judecata priveşte intimitatea fiinţei: existenţa însăşi. De altfel, aproape toţi eroii lui Beckett ar putea spune, împreună cu Hamm, că nu sînt responsabili, că n-au fost niciodată „acolo", că au fost întotdeauna absenţi; că totul s-a făcut fără ei; că nici nu ştiu ce s-a întîmplat.

Ce se întîmplă în această zodie a sfîrşitului? Au pierit sensurile. Absurdul a năpădit tărîmurile existenţei în lume. Sensurile, finalităţile mai sînt uneori *aşteptate,* se speră în reapariţia lor. Dar mai apoi nu se mai speră nimic. „Dacă aş face aceeaşi eroare, ca atunci cînd soarele mai strălucea, şi anume să vreau să găsesc un sens acolo unde nu mai poate să fie niciunul..." [32] Aşadar, lumina s-a stins. Lumina căreia Winnie (în *Oh, les beaux jours)* i se mai închina încă *(„Salut, sfîntă lumină").* Crepusculul n-a venit dintr-o dată. Lumina s-a stins pentru făpturile acestei comedii finale: „Da, să te stingi, să te scufunzi, în întuneric, vine pacea, mă gîndeam, în sfîrşit, aveam dreptate, în sfîrşit, Dumnezeu fie lăudat, cînd a apus pentru întîia oară" [33]. Toate făpturile lui Beckett cedează, cu voluptate, întunericului. Ele au setea tenebrelor. Elogiul pe care-l aduc neantului şi întunericului se aseamănă cu descrierea medievală a sfîrşitului din textul lui

Fredegisius, *De nihilo et tenebris*. Există, e adevărat, și vagi nostalgii fugitive, ale luminii. Hamm, orbul erou al unui „sfîrșit de joc" are o clipă dorul luminii și al mării. Personajele sfîrșitului evocă marea deschisă, se plimbă pe malul ei (Henry în *Cendres*). Dar marea aceasta nu reprezintă posibilitatea vieții infinite, ci este și ea un simbol funerar, este mormîntul vieții.

Sfîrșitul este, deci — în această lume a sfîrșitului — dorit, acceptat. O resemnare cosmică pare să fie sentimentul dominant în universul lui Beckett. Oroarea procreației ia, astfel, o semnificație nouă, devenind o teroare în fața posibilității reînceperii vieții și istoriei. Hamm și Clov, ultimii oameni, închiși într-o cameră-insulă *(Fin de Partie)* o manifestă într-o scenă de un grotesc atroce : Hamm se sperie de o ploșniță pe care Clov a descoperit-o în hainele sale : „Dar pornind de aici, omenirea ar putea să se reconstituie ! Prinde-o pentru Dumnezeu, prinde-o !" [34] Aceeași gravă tulburare, pentru Clov, cînd observă prin telescop ceva ce seamănă cu un băiețaș, un „procreator potențial". Căci adversitatea acestor creaturi ale sfîrșitului se îndreaptă împotriva creației ca atare. Revolta lor se întemeiază nu pe hybrisul creaturii, ci pe un resentiment împotriva faptului de a fi creat. Însuși *creatorul* constituie răul suprem. Suprimînd creația, ei cred că se poate restabili o pace pe care nu o cunosc, o pace a neființei, pacea dinaintea Cuvîntului.

Dacă am mai avea credința în Infern a celor vechi, l-am arăta și noi pe Samuel Beckett cu degetul, zicînd — asemenea acelora care-l întîlneau pe Dante în uliță : „Omul acesta a fost în iad !". De unde, din ce sulfuroase tenebre s-a întors acest irlandez pentru ca să ne ofere o asemenea apocalipsă a omenirii, ca aceea din scrierile sale ? Opera încununatului cu premiul Nobel din anul acesta este scrisă din perspectiva unui sfîrșit. Sfîrșit al naturii : Clov privește prin lunetă și nu mai vede nicăieri nimic, nici soare, nici întuneric doar „Cenușiul" ; sfîrșit al timpului, al istoriei, al culturii, al literaturii (lui Winnie îi mai rămăsese ceva din clasici, pentru Hamm totul e consumat) ; sfîrșit al *Ființei*, dramă finală ontică. Acest sfîrșit nu se instalează deodată. Personajele lui Beckett îl așteaptă („E timpul să se sfîr-

şească..." ; „să se sfîrşească o dată..." ; „...numai de n-ar reîncepe totul..." — *Fin de Partie*). Apocalipsa e, înainte de toate, voinţă de a sfîrşi. Să nu înţelegem aceasta ca un apel thanatic. Personajele acestea nu rîvnesc o euthanasie, nu sînt thanatofile. De fapt, în zodia eschatologicului oamenii nu pot muri. Agonia prin care trec făpturile lui Beckett — căci existenţa lor este agonică — nu e o luptă *cu* moartea, ci, mai curînd, o luptă *pentru* o anumită moarte. Aceasta nu este moartea singuratică. Nu e moartea în timp, ci moartea sfîrşitului timpurilor, marea moarte finală, apocaliptică, echivalentă cu o renaştere: „Cînd timpurile se vor sfîrşi vei sfîrşi poate şi tu" [35]. Incertitudinea în care vieţuiesc aceste făpturi agonic-larvare este marea lor suferinţă pe care o clamează în *cuvinte*. Beckett este obsedatul unei existenţe pe care o numeam în *timpul suspendat*, într-un vid spaţial, într-un univers pus în paranteză nu numai printr-o *epohé* metodică a scriitorului, ci printr-o intrare în zodia finală. Comedia sa este eschatologică şi ne revelează o *apocalipsă a cuvîntului*.

Comentatorii scriitorului nostru (îndeosebi Ludovic Janvier) au vorbit despre „infernul oral" în care trăiesc personajele sale. Am văzut că universul beckettian nu este „infernal". Cuvîntul, vorbirea la care e redusă această umanitate fictivă constituie condamnarea şi şansa ei finală. Apocalipsa înseamnă, cum ştim, revelare. Textele lui Beckett se vor revelare a unei condiţii umane surprinse la limitele ei. De aceea cuvîntul fiecăreia dintre fiinţele care populează cărţile lui Beckett se vrea final. Dar fiind o cuvîntare eschatologică, ea este fatal ambiguă, echivocă. Ficţiunile proiectate au (ca şi parabolele lui Kafka) mai multe sensuri. Dar în acea *Apocalipsis cum figuris* pe care ne-o oferă Samuel Beckett, revelatoare nu e ficţiunea, ci limbajul însuşi. Asistăm la o apocalipsă a cuvîntului, o revelare a cuvîntului ca viaţă care se face şi se desface.

Oamenii acestui univers fictiv vieţuiesc şi supravieţuiesc prin cuvînt („Supravieţuiam vorbind în fiecare zi cîte puţin..." *Mercier et Camier*). Foamea de a vorbi a personajelor este una cu setea lor de tăcere. Vorbirea lor e o parabolă a vieţii: voind să trăieşti, accelerînd ritmul vieţii, „gustînd"

viața din plin, gonești spre moarte. Dar cuvîntul e, în același timp, „casa omului" (Heidegger) care protejează omul de anxietate, de disperare. E o pseudomîntuire. În sfîrșit, cuvîntul deschide posibilitatea unei transcenderi. Incapabilă de a se depăși, făptura lui Beckett își creează iluzia depășirii de sine prin cuvînt : vorbind, ea se detașează de cele spuse, speră să devină alta.

Dar *a vorbi* nu are greutatea lui *a face*. „Nu mai vreau să fac nimic... pentru nimeni... În consecință nu mai e vorba decît să spun ceva" [36]. A spune nu e decît o comedie. „Știu acum că totul nu era decît... o comedie" [37]. Agonia se desfășoară în *vorbărie*. E adevărat că în acest *Gerede* existențial, în vorbăria sfîrșitului, oamenii caută, mai mult ori mai puțin conștient, un adevăr ultim : „...poate că într-o zi, în sfîrșit, de bine, de rău, voi spune adevărul, și atunci nici o lumină nu va mai rezista în fața adevărului ?" [38] Patosul umanității beckettiene este acela al unor căutători ai adevărului, care, sfîrșiți, într-un univers desacralizat, continuă totuși gestul uman-prea-uman al cuvîntării. Au mai rămas doar acele hamletiene : *words, words, words,* cuvinte care se rostesc, o comedie a cuvîntului care proliferează cînd toate celelalte au încetat să mai dureze, s-au sterilizat. După ce a pierdut totul, omul acestor parabole ale Logosului întrupat păstrează cuvîntul. De fapt, el e traversat de cuvînt. În acea imensă frază de mai multe pagini, final grotesc și majestuos în același timp, piesă de bravură a scriitorului cu care se încheie *L'Innommable,* Vocea apare ca o entitate autonomă asemenea miticei Inspirații — și umple gura omului, care, mai apoi, nici nu mai are nevoie de o gură, ci rostește cuvinte pe care chiar cel care le rostește nu le înțelege cu totul. „Viața mea e o voce" — își spune anonimul din *Comment c'est*. A rămas, deci, la sfîrșit, ca în mitul creației un duh plutind în tenebre peste apele primordiale — o *voce*. Ea însuflețește lutul inform. Ea este vocea Omului care rostește cuvinte printre gîfîieli, în mizerie, în suferință. Logosul larvar nu mai e cuvîntul unui *eu*, ci, într-o aglutinare de vocabule, este vorbirea omenirii întregi. Beckett a încercat — tentativă dificilă — să proiecteze o apocalipsă a cuvîntului, ca o comedie umană finală pe care și-o joacă umanitatea și în care, ca într-o

oglindă parabolică, se vede — în distorsiunea fatală a unui *raccourci* — destinul însuşi desfăşurat al Omului. „Să vorbeşti apoi repede, cuvinte, ca şi copilul cînd e singur, care se dedublează, se triplează, pentru a fi cu alţii împreună şi a vorbi împreună în noapte" *(Fin de Partie)*. Noaptea apocaliptică pe care a ales-o Beckett drept scenariu al ficţiunilor sale este străbătută de Cuvînt, de cuvîntul în care acest scriitor a căutat şi aflat — după alţii — arma cea mai eficace în luptă cu neantul, cu lipsa de sens, cu absurdul.

6. *Epilog — expresie şi nonexpresie*

Va apare, oare, în secolul nostru, o estetică a tăcerii ? Semne, din ce în ce mai numeroase, indică în literele şi artele contemporane, o subversiune a exprimării. Dacă arta, din toate timpurile, s-a voit pe sine — sub cele mai felurite modalităţi — comunicare, surprindem în unele din manifestările ei recente un refuz de a comunica, de a se comunica. Fără îndoială, nu este vorba doar de o obscurizare a comunicării artistice. Ermetismul, limbajul impenetrabil, formele absconse au fost căutate şi în trecut. De astă dată pare să fie însă mai mult decît o retragere a artistului în sferele misterioase ale exprimării sibiline. Experienţe mai noi vor să renunţe cu desăvîrşire la expresie. O tendinţă mai mult ori mai puţin conştientă spre o artă nonexpresivă îşi face loc. Dar, dacă o estetică, subiacentă ori declarată, a considerat — am putea spune, din totdeauna — arta ca esenţial legată de nevoia umană a exprimării, nu avem oare în această tendinţă din zilele noastre un *nisus* anti-artistic ? Asistăm oare pentru întîia oară în istoria culturii la o spectaculoasă tentativă de sinucidere a artei ?

Unul din cele mai dramatice texte privind conflictul dintre arta-expresie, socotită în agonie, şi o artă nouă nonexpresivă care-şi croieşte un drum, este acela al *Dialogurilor* dintre scriitorul Samuel Beckett şi criticul plastic Georges Duthuit. Autorul despre care s-a spus nu o dată că a tras clopotele funerare ale literaturii de pînă la el, încearcă o operaţie similară de condamnare finală a unei întregi arte, a picturii de pînă acum, pe care o consideră sfîrşită.

În decursul secolelor, nu o dată, mari detractori ai artei s-au simțit obligați să pronunțe o sentință de condamnare a ei. Dacă ne întoarcem spre aceste momente (dintre care cel mai prestigios este acela al lui Platon) observăm că toate condamnările au purces dintr-o atitudine ambivalentă a justițiarilor față de artă : proiectînd-o într-o perspectivă *absolută*, dorind să vadă în artă un absolut, aceștia descopereau un *neant* al ei. Astfel, Platon justifica alungarea poeților din Republica sa, înainte de toate, prin vina artei de a nu exprima lumea „ideală", lume ce nu era — după el — accesibilă decît filosofiei. Poezia e tarată, în viziunea platonică, de un viciu esențial : acela de a nu fi decît imitație și înșelăciune, imitarea unei realități exterioare care, ea însăși, nu e decît umbra realității ideal-absolute. Marele gînditor, atît de artist în structura intimă a geniului său, repudia, de altfel, din cetatea sa ideală, pe lîngă poeți, pe toți ceilalți „imitatori" : în figuri și culori... în muzică... rapsozi, actori, dansatori..." (*Republica*, II, 13), într-un cuvînt pe toți cei pe care ne-am obișnuit să-i numim artiști.

Fără să fie, ca și Platon, un detractor al artei, Hegel preconiza însă apropiata ei moarte. Condamnarea sa pleacă tot de la o atitudine ambivalentă în fața artei : în fața pretențiilor absolute ale spiritului, arta eșuează, își descoperă nimicnicia. Căci — după litera *Esteticii* hegeliene — dacă prin destinația sa, arta — ca și religia și filosofia — este un mod de a exprima divinul, fiind generată de o sete de absolut a spiritului uman, opera artistică e incapabilă să satisfacă întru totul această sete. Și aceasta, îndeosebi, în timpurile moderne. „Zilele frumoase ale artei eline ca și epoca de aur a evului mediu de mai tîrziu au trecut", spunea cu o secretă nostalgie autorul *Prelegerilor de Estetică*. Dacă atunci arta reprezenta cel mai autentic mod de exprimare a adevărului, răspunzînd nevoilor celor mai înalte ale spiritului, condițiile generale ale timpului prezent (e vorba de timpul lui Hegel) nu mai sînt cîtuși de puțin favorabile artei. Aceasta nu mai reprezintă manifestarea intimă a Absolutului, nu mai poate exprima adevărul și realitatea. De altfel, în ierarhia mijloacelor servind la exprimarea Absolutului, religia și filosofia ocupă — după Hegel — o treaptă mai înaltă decît

aceea pe care stă arta. Marele gînditor prevedea că, în viitor, reflecţia filosofică va satisface tot mai mult nevoia noastră de absolut, iar arta îşi va pierde tot ce o făcea în trecut adevărată şi vie. Pierzîndu-şi realitatea şi necesitatea, arta — credea Hegel — va muri.

A considera ideile hegeliene, din mult-discutata Introducere la estetica sa în perspectiva ultimelor experienţe ale artei contemporane şi — în cazul nostru — a le apropia de teza beckettiană din *Dialogurile cu Georges Duthuit* constituie o experienţă stranie dar fecundă. Într-un sens, Beckett procedează şi el ca şi Platon ori Hegel la o condamnare a artei. Sentinţa este pronunţată însă, de astă dată, de un artist care continuă să creeze în domeniul pe care l-a condamnat. Contradicţie ? Desminte gînditorul Beckett ceea ce făureşte plăsmuitorul Beckett ? Este în poziţia lui (şi nu numai a lui) o ambiguitate, un echivoc aparent.

În 1949 au loc cele trei „dialoguri" cu Georges Duthuit (spunem „au loc", pentru că nu e vorba de o compunere a lor, ci de un adevărat eveniment avînd o semnificaţie dramatică). Beckett scrisese pînă la acea dată o bună parte din opera sa. După opusculele publicate în tinereţe, opere decisive ca romanele *Murphy, Molloy, Malone meurt* şi *L'Innommable* ori piesa *En attendant Godot,* ca şi o serie de nuvele, aşteptau în sertarele sale să fie tipărite şi să-i aducă celebritatea. Scriitorul care se găsise tîrziu pe sine întîrzia încă ieşirea sa în public cu operele maturităţii sale. O ciudată sfială părea să-l mai reţină (în afară de reticenţele editorilor nedumeriţi). Un trac ca acela al unui clovn păşind în arena circului. Gestul său artistic materializat în scrierile sale avea de altfel ceva din stîngăcia voit-nevoită a clovnului care, din propria sa neîndemînare, îşi face virtute. Irlandezul emigrant în altă ţară, într-alt continent lingvistic, se simţea, firesc, stînjenit şi stăpînit de o anumită *neputinţă de a se exprima.* Desigur, această „neputinţă" îşi avea rădăcina într-o experienţă mai adîncă. Ea nu era doar trăirea unui om al cuvîntului care a adoptat, relativ tîrziu, în scrisul său, cuvintele altei limbi decît acelea ale tribului său de baştină. Ştim că Beckett a trăit cîţiva ani foarte fecunzi de retragere (1945—1950), ani în care s-au elaborat operele amintite mai

sus, în care presupunem că a meditat asupra artei sale ca și asupra creației artistice în genere. Am putea asemăna această retragere cu reculegerea lui Descartes pe care am mai amintit-o. Analogia nu este nici exterioară, nici întîmplătoare. Teme carteziene, referiri la Geulincx, un adept al lui Descartes, pot fi întîlnite în cărțile lui Beckett. Putem spune că, ceea ce a însemnat *îndoiala* metodică a lui Descartes, acel *dubito* din care *cogito*-ul cartezian își va lua avîntul, înseamnă pentru Beckett experiența *îndoielii* în posibilitățile sale de a se exprima și, în general, în capacitatea expresivă a artei. Clovn — cartezian (formula n-are nimic infamant), Samuel Beckett mimează neputința de a cugeta cugetînd, joacă neîndemînarea în arta exprimării, exprimîndu-se. Nu ne vom mira, așadar, cînd îl vom vedea în cele trei *Dialoguri* cu Georges Duthuit — ca trei acte ale unei piese, jucînd de astă dată în numele său (dar care e „numele" său ?) un fel de dramă finală, drama Sfîrșitului-de-joc-al-artei.

Fiecare din cele trei *Dialoguri* are ca pretext opera cîte unui pictor contemporan. Aceștia sînt, în ordine : Tal Coat, André Masson și Bram van Velde, toți trei încadrați de critica plastică occidentală — de la cea de avangardă pînă la cea semioficial academică a lui Sir Herbert Read — printre artiștii nonfigurativi. Categorie largă și preacomodă, căci André Masson a pornit din suprarealism, iar între ceilalți doi, deosebirile, chiar în abstracționismul lor, sînt flagrante. Dar aici nu ne interesează aceste deosebiri, cît atitudinea lui Beckett care — vechi simpatizant al lui Bram van Velde, și amator interesîndu-se de problemele plasticei — își exprimă opiniile în ce privește pictura, promovîndu-și propria sa estetică. „Promovarea propriei sale estetici", această formulă i-ar suna desigur lui Beckett mult prea pretențios. De fapt, autorul *Sfîrșitului de joc* se referă, în aceste dialoguri, la pictura, la arta abstractă, pentru a face un fel de apologie *pro arte sua,* o apărare a propriei sale poziții. Între arta sa și arta lui Bram van Velde, între scrisul său și pictura abstractă, el descoperă corespondențe, analogii de situații și intenții pe care, bineînțeles, nu le declară în mod expres dar pe care, ca într-un text cifrat le putem descifra. Sub vălul experienței unor pictori, literatul își expune propriile-i ve-

deri, își revelează, indirect, viziunea. Căci, prin eforturile conjugate ale cuvîntătorului și plasticienilor, el tinde să ajungă la un unic țel final, acela al lichidării artei de pînă la el și al inaugurării unei picturi, respectiv a unei literaturi noi.

Interlocutorul lui Beckett, Georges Duthuit, e un cunoscut istoric și critic de artă (amintim aici frumosul său studiu despre fauvism). Spirit de loc retrograd, el se arată deschis acceptării inovatorilor. Încă din primul dialog el elogiază avangardismul lui Tal Coat, despre care afirmă că a străpuns limitele artei prezentînd în tablourile sale obiectul „total" în locul obiectelor parțiale. Dar Beckett nu se arată mulțumit: între obiectul „total" și cel parțial nu e decît o diferență de grad. Duthuit, entuziast al artei noi, insistă: la Tal Coat, tirania staticii e doborîtă și lumea apare ca un fluviu al mișcărilor, clipa însăși, fugitivă, e surprinsă, redată, exprimată împreună cu șuvoiul întreg al timpului viu din care face parte. Într-un fel — am spune noi — timpul proustian ori durata bergsoniană surprinse pictural. Beckett nu se arată mulțumit nici de astă dată. Ca și reprezentarea obiectului „total", această pictură a mobilității nu aduce ceva radical nou, ea nu face decît să se adapteze unor împrejurări schimbate. Ea nu este (și aici ajungem la esențial!) decît tot „exprimarea unei experiențe", după chipul și asemănarea picturii (și literaturii, adăugăm noi) din toate timpurile. Desigur, pictorii, școlile în decursul veacurilor, au căutat să lărgească tot mai mult cîmpul posibilului, al exprimabilului. După Beckett, un Matisse ca și un Tal Coat n-au făcut nici ei altceva decît să dărîme o anumită ordine pe tărîmul posibilului și să o înlocuiască printr-altă ordine durată pe același tărîm. La care Duthuit — puțin exasperat — îi pune întrebarea firească: ce alt tărîm îi mai poate sta, în definitiv, artistului la dispoziție? Iar Beckett dă răspunsul hotărîtor: „Gîndind logic, nici unul. Totuși, eu vorbesc despre o artă care întoarce spatele cu silă acestui tărîm al posibilului, care e sătulă de bietele acte eroice (ale artei de pînă acum), care e sătulă de amăgire, de iluzionarea de a fi oricînd în stare să facă ceva, de a fi oricum în stare să facă același lucru ceva mai bine, de a înainta puțin mai departe pe același

drum steril". Duthuit: „Şi ce preferă ea?" — Beckett: „Să exprime că nu e nimic de exprimat, nu e nimic prin ce s-ar putea exprima ceva, nimic din ce s-ar putea exprima ceva, nici o capacitate de expresie, nici o nevoie de expresie şi, totodată, obligaţia de a te exprima".

Este ceva — mărturisim — tulburător în această proiecţie beckettiană a unei arte a ne-exprimării. Şi în acelaşi timp ceva revelator pentru însăşi intenţia artistului Samuel Beckett. Artist condamnat la exprimare ca şi omul existenţialiştilor condamnat la libertate. Artist incapabil de a se exprima, conştient de această incapacitate şi care, în nesfîrşite monologuri, nu face decît să exprime. Literatura lui Beckett e o asemenea exprimare a neputinţei de a exprima. Toate „personajele" sale, în solilocviile lor, Molloy, Malone, l'Innommable etc. declară că sînt obligate să se exprime în cuvinte, să vorbească. De ce datoria asta, se întreabă Molloy şi tot el îşi răspunde: „nu ştiu". În lumea lui Beckett, în care cuvîntul nu poate cuprinde nimic, căci totul se obliterează înainte de a fi surprins de cuvînt, în care lucrurile nu se lasă numite, nu se lasă posedate prin cuvînt (în care Watt zadarnic spune oalei domnului Knott „oală", căci oala nu vrea să ştie de acest nume al ei şi, privind-o mai bine, Watt îşi dă seama că ea nici nu „este" ceea ce cuvîntul spune că este), în lumea lui Beckett, cuvintele sînt totuşi — după cum am văzut — singura realitate. Toate făpturile sale se zbat într-o nesfîrşită agonie, într-un univers nominalist, un univers ca un labirint de concepte *(nomina)*, de cuvinte, de semne ce-şi fac semne la nesfîrşit între ele, semne care nu semnifică nimic în afară de ele. Toate acele făpturi (dacă pot fi numite astfel) aspiră la repaosul tăcerii. Tot ce ştie una din ele (l'Innommable: „Cel-ce-nu-poate-fi-numit") e că tăcerea pentru el e un vis, chiar şi acela plin de murmure, de cuvinte, dar că nu poate ajunge la tăcere, nu se poate opri, trebuie să continue, trebuie să spună cuvinte *(„il faut dire des mots")*, trebuie să continue la nesfîrşit. Ultimul său cuvînt (dar este el ultimul?) în cartea care îi dă un nume ce-nu-se-poate-numi, este: *„Je vais continuer* — voi continua". Există deci, după Beckett, o condamnare a condiţiei umane la *expresie*. Şi artistul e cel care

asumă, cu deplină luciditate, această condamnare. El este (sau ar trebui să fie) conştient că vocea aceea oarbă care dibuieşte în întuneric, care caută o gură în care să se instaleze, din care să pornească din nou în peregrinările sale intramundane, vocea aceea este şi nu este a lui, că el nu *se exprimă* prin ea, nici nu *exprimă* nimic, că vorbele acestea nu denumesc, nu descriu, nu demonstrează nimic, că, în sfîrşit, *Nimicul* pare să fie singurul lor obiect. Tărîmul artei — al picturii ca şi al literaturii — este acela al imposibilei exprimări, al *Imposibilului*. Făpturile beckettiene, vocile lor care sînt vocile sale, clamează tot timpul că nu mai e nimic de exprimat, şi acest *nu mai e* constituie situaţia lor agonică, de făpturi-în-faţa-morţii. Pendularea lor între expresia şi nonexpresia absolută, între cuvîntul pe care oricum îl spun şi tăcerea către care totuşi aspiră, este analogă cu existenţa lor între viaţă şi moarte. Ele nu pot muri pentru că nu pot trăi.

Trecerea de la expresie la non-expresie, un fel de autonegare a expresiei, este una din metamorfozele cele mai semnificative ale artei contemporane. Criza exprimării, pe care o întrupează (vai ! în trupuri din ce în ce mai degradate, în chipuri tot mai ne-expresive) făpturile din lumea lui Samuel Beckett, dar pe care o vădesc de asemenea unele manifestări ale picturii nonfigurative contemporane, survine bizar într-un secol care a cunoscut triumful esteticii expresiei. Înţelegem aici prin expresie acel act spiritual prin care un conţinut interior se proiectează sub o formă contemplabilă. În acest sens — schematizînd puţin lucrurile — putem afirma că, după dominaţia necontestată, în antichitate, a unei estetici a *viziunii* (conformă direcţiei obiectiviste a gîndirii eline), o estetică a exprimării subiective şi-a croit, pe încetul, un drum. În evul mediu şi Renaştere, estetica clasică rămîne încă modelul suveran. Tot astfel în perioada clasicismului — îndeosebi francez — din secolele XVII—XVIII. Dar, după ce se anunţă prin apariţia unor formule ca : talent, imaginaţie, sentiment, gust etc., estetica expresiei îşi are primul moment de dominaţie în *Sturm-und-Drang* şi în romantism. Abia în secolul nostru estetica expresiei este, pe de o parte, clar formulată, ea devenind, pe de altă

parte, o prezență ce determină creația artistică. Una din formulările cele mai prestigioase ale acestei estetici o găsim în sistemul lui Benedetto Croce, pe cînd prezența ei activă pe plan literar-artistic s-a manifestat, îndeosebi, în curentul cu multiple inițiative al expresionismului.

Cu viziunea sa despre agonia Expresiei, Samuel Beckett se situează la capătul unei serii la al cărei început se afla — cu decenii în urmă, în plin expresionism — Kandinsky. Beckett are înapoia sa experiența artei expresioniste dar și a celei nonfigurative la făurirea cărora autorul *Spiritualului în Artă* a contribuit într-o măsură atît de însemnată. Denunțînd vanitatea expresiei („nu e nimic de exprimat, nu e nimic prin ce s-ar putea exprima ceva"), Beckett se situează la antipozii lui Kandinsky, pentru care arta e tocmai exprimarea unui fond lăuntric esențial, singur existent cu adevărat. Acel „nu e nimic de exprimat" neagă existența unei interiorități „de exprimat" sau, cel puțin, anunță secarea finală a acelei fîntîni ascunse.

În aparență, Beckett propune o artă antiexpresionistă. În realitate, o asemenea tendință spre nonexpresie, spre golirea de sine a exprimării, exista în însăși estetica Expresiei. Într-un sens, se poate spune că Beckett duce teza lui Kandinsky pînă la capătul ei firesc. Căci ce poate să însemne exprimarea unei realități din ce în ce mai evanescente, mai spiritual-interioare, decît o ruptură tot mai profundă de orice realitate obiectivă, neantizarea ei și, treptat, o neantizare a realului subiectiv-psihologic, a spiritului subiectiv el însuși ?

Evoluția unei părți din arta contemporană, de la autocrația expresiei la abdicarea ei, s-ar putea urmări cercetînd nu numai avatarurile expresionismului, ci și acelea ale esteticii expresiei, care și-a avut reprezentantul de seamă în Benedetto Croce. De la cea dintîi formulare a poziției sale estetice. Croce a văzut în intuiția exprimată elementul esențial al artei. Intuiția (care nu e doar cunoașterea nemijlocită a realului, ci și o imagine a posibilului) e întotdeauna expresie. Intuim în măsura în care exprimăm. Dacă arta e „intuiție lirică", ea e expresia sentimentului. Ca expresie, arată Croce, arta e prin esența sa cuvînt, poezia fiind

prototipul oricărei arte. Dar experiența artistică a veacului nostru a demonstrat că un asemenea acord între intuiția artistului și exprimarea intuiției presupune un acord prealabil, tacit, între om și lume, între omul-artist și el însuși. Cînd acest acord lipsește, cînd, dimpotrivă, intervine o ruptură (și numeroase experiențe ale secolului au fost tocmai experiențele unor atari rupturi), nu mai e nici o adecuare posibilă între „intuiție" și „expresie". Intuiția care nu mai sesizează realul, nu mai poate exprima realul, deci nu-l mai poate *reprezenta*. Intuiția care nu se mai sesizează pe sine, nu se va mai putea *exprima* pe sine. Neantul reprezentării atrage după sine neantul expresiei. Experiența artistului devine un fel de experiență a *saltului în gol*. Din salt în salt, *golul* devine tot mai mult *locul* experienței artistice.

Am văzut că, la sfîrșitul primului său dialog cu Georges Duthuit, Beckett exprima dezideratul unei arte non-expresive. Acel „nu e nimic de exprimat" înseamnă oare: singurul lucru de exprimat este Nimicul? Procesul de golire, tot mai vădit într-o parte a artei contemporane, pare să îndreptățească o asemenea identificare a obiectului artei cu Neantul însuși. Pentru a izola un preparat de poezie în stare „pură", abatele Brémond elimina toate elementele care — după el — țin doar de proză: imagini, sentimente, idei, narațiune, elocință, didacticism, organele însăși ale corpului poetic, pentru a nu reține decît acel nevăzut, neauzit, inefabil neant interior, suflul cvasimistic care, circulînd printr-o poezie, îi conferă Poezie. De la suavul abate încoace, neantul ca esență indeterminabilă a obiectului estetic a făcut progrese. De aceea nu ne mirăm cînd Georges Duthuit, în cel de-al doilea dialog cu Beckett, vorbind despre André Masson, pictorul cu bogat trecut suprarealist, explorator în nonfigurativ, îl indică pe acesta ca pe un artist care s-a dedicat neantului, un om care se ocupă cu „golul (nimicul) interior". Într-adevăr, pictorul celor *Patru Elemente*, al *Masacrelor*, *Sacrificiilor*, *Tauromahiei*, proclamă „necesitatea vidului" în artă. Desigur, radicalismul unor exigențe artistice nu este niciodată cu totul inedit, orice radicalism își are rădăcinile sale. Astfel, Masson se revendică de la îndepărtate tradiții taoiste chineze. Pe de altă parte, acest

radicalism nu e ultim, nu constituie o limită. Lui Beckett nu i se pare suficient de radicală nici o asemenea „revoluție". Pe el nu-l satisface nici această artă care-și face un obiectiv din propria ei golire. În cel de-al doilea dialog al său cu Duthuit, autorul *Sfîrșitului de joc* se arată în opoziție față de o asemenea poziție a unei arte a neantului. Căci căutarea unei arte a vidului păcătuiește după el prin faptul că și în această direcție artistul știe ce e de făcut și e în stare să facă ceea ce știe. Absența, golul, devin astfel calități pe care artistul vrea să le dobîndească. „Iartă-mă — se scuză Beckett în fața lui Duthuit — dacă revin... la visul meu despre o artă care nu se răzvrătește împotriva propriei sale sublime nimicnicii..." Așadar, după ce arta încetează de a fi reprezentare, după ce nu mai are ce exprima, ea nu mai are voie să exprime cu bună-știință nici Nimicul — propriul ei neant interior.

Abdicările ambițioase ale artei din secolul nostru (ambițioase, căci deși par abdicări de la obiective preaînalte, sînt de fapt substituiri ale acestora prin obiective și mai greu de atins) aceste renunțări aparente pun în lumină un element care se revelează pe măsură ce expresia își descoperă propriul ei „neant". Acest element este anxietatea în fața absurdului. Ea este tot mai prezentă în literele și artele contemporane, nu numai ca o angoasă personală, ca o trăire psihologică a artistului, ci ca anxietate manifestîndu-se în actul creației, ca act *proiectînd* teama (față de lume, de existență) și, totodată ca act *expulzînd* teama, ca act de apărare (față de lume, de existență și, în cele din urmă, față de arta însăși). Anxietatea este semnificativă pentru o artă care, departe de a reprezenta un *spaectaculum mundi*, prezintă tot mai des o *apocalipsă a lumii și sufletului uman*. S-ar părea, într-adevăr, că inspirația unei părți, cel puțin, din arta contemporană, provine dintr-o nostalgie și o experiență a neantului. Ceea ce caracterizează această artă e faptul că ea abolește nu numai „natura", ci și „cultura" umană, tinzînd astfel să se abolească pe sine. Fenomene diverse ca semnificație și rod, din ultimele decenii, de la dadaism la letrism, de la suprarealism la *action painting*, la *pop art* ca și la unele manifestări recente ale unui nihilism

artistic, sînt revelatoare pentru o plastică şi o literatură ce se constituie ca o expresie a anxietăţii. Heidegger, speculînd asupra unui vechi motiv kierkegaardian, afirma: „Nimicul anxietăţii descoperă neantul care caracterizează fiinţa umană în străfundurile ei". Paralel (şi în concordanţă adeseori) cu speculaţia existenţialistă, unele experienţe ale artei contemporane tind, în climatul anxietăţii, să-şi descopere propriul neant.

Poate nicăieri în arta contemporană experienţa neantului nu a fost urmărită cu atîta perseverenţă ca în abstracţionism. Criticii de artă occidentali (ca şi artiştii, de altfel) vorbesc adeseori despre „vacuitatea" artei abstracte. Nu este vorba doar de o desfigurare a realului, de o dez- şi reorganizare a sa, ci de o renunţare la orice semnificaţie a semnului estetic. Vacuitatea este astfel eliminarea expresiei. Or la această eliminare a procedat, fără îndoială, o modalitate creatoare determinată de anxietate. La începutul veacului, Wilhelm Worringer, teoretician şi istoric al artelor, prefigurînd unele tendinţe ale esteticii abstracţionismului (ca şi ale expresionismului, de altfel) în lucrările sale — *Abstraktion und Einfühlung* şi *Formprobleme der Gothik* — amintea teroarea omului primitiv, îndeosebi a nordicului, care avînd în jur o lume ameninţătoare, a transpus în acest dualism om-lume frica sa de tot ce-l înconjura. De aici, tot la „nordic" (dar şi la „oriental"), dualismul Dumnezeu-lume, transpunere a unei anxietăţi metafizice. Primitivul, tulburat în viaţa lui, caută să creeze o operă artistică prin care să scape de ameninţări, de arbitrarul vieţii sale. Prin actul său creator, el încearcă să fixeze în ceva stabil instabilitatea neliniştitoare a fenomenelor. Dar a găsi, în relativitatea lumii fenomenale, valori imuabile şi absolute, nu este o intenţie care-l caracterizează doar pe artistul primitiv (ori pe cel „gotic" şi pe „oriental" — după Worringer). Ca şi primitivul care caută şi găseşte în linia, în forma abstractă, în regularitatea unui tatuaj ornamental, nu numai satisfacerea unei plăceri decorative, ci virtuţile liniştitoare, forţa de exorcizare a incoerenţelor lumii, tot astfel anxietatea artistului contemporan îşi caută exorcizarea în linii şi forme care nu sînt reprezentări ale vieţii. Pentru primitiv, reducţia artistică a fe-

nomenelor lumii exterioare e legată de linia imaterială şi inexpresivă. Arta pentru el este simbol al absolutului, al necesarului. Acel „instinct de abstracţie artistică", despre care vorbea Worringer, operează din nou în secolul nostru, tot sub determinarea trăirii (desigur, nu identice) a anxietăţii. A apărut astfel în ultimele decenii — de la Kafka la Beckett — o artă a teroarei şi neplăcerii de a trăi într-o lume ostilă, şi o artă a extazului, a exuberanţei compensatoare, artă care — în plastică dar şi în poezie — tinde cînd să reducă la maximum confuzia printr-o severă ordonare, o reducere la elementar, cînd să solicite confuzia, încercînd să recreeze haosul. Dacă expresionismul a găsit modele exemplare în unele aspecte ale „goticului", în distorsiunile emoţionale ale fenomenelor naturale, în excesele fanteziei, în convulsivul ornamenticii, în sfîrşit, în *expresia* spiritualităţii, arta abstractă îşi află şi ea prefigurarea în stilul geometric al aceluiaşi gotic, în linia care îşi impune expresia sa, independentă de orice intenţie umană de a exprima, dezumanizată dar nu şi despiritualizată, căci rămîne *expresie* a unei transcendenţe. De fapt, e esenţială, pentru înţelegerea sensurilor artei moderne, constatarea acestei connaturalităţi a expresionismului şi a abstracţionismului, a unei estetici a *expresiei* şi a unei estetici tinzînd spre *nonexpresie*. Prin connaturalitate înţelegem şi o geneză comună. Ceea ce constatam cu privire la o coincidenţă a contrariilor, a unor poli în aparenţă opuşi, la o întîlnire a „spiritualului" expresiv kandinskyian şi a refuzului de expresie beckettian, la cele două capete ale aceleiaşi serii evolutive, îşi găseşte exemplificarea în această connaturalitate şi geneză comună a abstracţionismului şi expresionismului sau, istoric vorbind, a artei abstracte în expresionism. De aceea, nu ne surprinde decorul, întreg arsenalul expresionist, toate acele biciclete, lăzi de gunoi, toate acele clovnerii amintind lumea expresionismului şi rictusul grotesc al măştilor şi voinţa de exces din literatura lui Beckett. Expresia excesivă ajunge la o *parodie a expresiei* şi, în cele din urmă, la o autonegare a ei.

În această dualitate a expresiei şi nonexpresiei, apare la suprafaţă, în arta contemporană, o ambiguitate a sufletului contemporan. Nu există, poate, pagini mai revelatoare, mai

dramatic semnificative decît acelea ale celui de al treilea dialog cu Georges Duthuit care, ca un al treilea și ultim act al unei piese beckettiene, reprezintă un tragic și totodată antitragic promontoriu înaintat al literelor și artelor din Occident. Strîns cu ușa de interlocutorul său, Beckett e obligat să-și spună ultimul cuvînt în legătură cu pictura contemporană și cu propria sa artă de cuvîntător. Pretextul îl constituie pictura artistului abstracționist — amic al lui Beckett — Bram van Velde. În arta acestuia, autorul *Sfîrșitului de joc* vede de astă dată net sfîrșitul picturii practicate pînă acum. Situația lui Bram van Velde e aceea a unui om care e incapabil de a acționa, deci de a picta, dar care e obligat să picteze. „De ce e obligat să picteze ?" — întreabă Duthuit. Beckett : „Nu știu". Iată ce a rămas din vechea inspirație divină a artistului, din vocația sa care era o invocație a celor mai înalte aspirații : o simplă obligație de a face *(poiein)*, o neputință de a se sustrage unui tainic, unui inexplicabil contract care-l silește pe artist la pictură, la poezie. Dar de ce e incapabil de a picta ? Pentru că n-are ce, cu ce, din ce să picteze. O dată cu sensul actului creator piere, după Beckett, orice posibilitate a actului creator. Și constatarea sa nu e lipsită de stringență. Dacă domeniul creatorului e acela *„du faisable"* — al lucrului care poate fi făcut — „arta" pe care o reclamă Beckett (dar mai poate fi numită „artă" ?) e aceea a *imposibilului de făcut*. Ceea ce reclamă el, ceea ce afirmă că a realizat prietenul său Bram van Velde și ceea ce — evident — caută să realizeze prin scrisul său el însuși, nu este arta de totdeauna, aceea pentru care „multul de exprimat, puținul de exprimat, puterea de a exprima mult, puterea de a exprima puțin, se confundă într-una și aceeași grijă, aceea de a exprima cît se poate de mult, sau cît se poate de veridic, sau cît se poate de frumos, după mijloacele fiecăruia...", ci de a refuza expresia. Arta exemplară a lui Bram van Velde este deci inexpresivă ? Arta viitorului va trebui să fie inexpresivă ? La o asemenea întrebare, Beckett, cel din dialog, răspunde (după cincisprezece zile de gîndire — indică el în paranteză) : „Da". A exprima e așadar cu neputință, arta nu va mai exprima orice subterfugiu — ca cel încercat de Duthuit, după care, poate

chiar a exprima imposibilitatea de a exprima devine obiectul artei — este înlăturat cu dezlănțuită vigoare de Samuel Beckett. Dar după ce proclamă cu multă siguranță un fel de *Magna Charta libertatum* a noii arte nonexpresive, eliberare a artei de tot ce-o poate ocaziona dinăuntru ori din afară, clovnul din el iese la suprafață și, „plîngînd", îl vedem refugiindu-se, protestînd neputincios: „Sînt în eroare, sînt în eroare".

Farsa este tragică însă. Acest *mea culpa,* rostit de Beckett pentru faptul de a-și fi permis să condamne la moarte toată arta de pînă la el, nu ne poate induce în eroare. Cele rostite sînt rostite cu patetică gravitate, și lacrimile prefăcute ale clovnului nu le mai pot retrage. E vorba, fără îndoială, despre o condamnare a artei pronunțată în favoarea unei noi arte, care — ne putem întreba — va mai putea fi numită artă în sensul pe care acest cuvînt îl avea pînă acum ?

Am văzut că expresia și nonexpresia își dispută primatul în arta contemporană. Ele sînt legate însă printr-o relație dialectică ce nu permite eliminarea definitivă a unuia din termeni. Fenomene recente artistice, etichetate uneori *por oposición* cu mai vechi concepții ale artei: antiteatru, antiroman, antipictură, antisculptură, teatru al absurdului, literatură a absurdului, prezintă o dată cu voința de înnoire a autorilor, a artiștilor, legături placentare cu acele „mai vechi" concepții despre artă. Operele care țin de aceste noi tendințe ale artei occidentale contemporane — cazul e tipic pentru „noul roman" francez — tind uneori spre golirea semnului artistic (a cuvîntului, a formei, culorii etc.) de orice semnificație prestabilită. Semnul nu semnifică nimic în afară de el, nu se referă la nici o realitate exterioară ori interioară, nu exprimă nici o trăire. În realitate, eliminînd unele semnificații (încercînd între altele ca Robbe-Grillet prezentarea în afara oricăror sensuri a obiectelor, în pura lor prezență, sau înfățișînd ca unii abstracționiști forme picturale de pură abstracție nesemnificativă) antiartiștii nonexpresiei vor să deschidă accesul la noi modalități ale expresiei. Semnificația alungată revine pe alte căi. Însuși Beckett recunoaște că nu e pictură mai „plină", mai plină de semni-

ficații, mai expresivă, cu alte cuvinte, decît aceea a lui Mondrian, aparent atît de ascetică, de goală de orice conținuturi „grăitoare". Tot așa, după cum, metodologic, o analiză structurală a limbajului poate pune în paranteză virtuțile semantice ale cuvîntului, pentru a se concentra asupra funcțiilor, a operațiilor lingvistice, a formelor ca atare, dar fără ca sensurile puse în paranteză să fie anihilate, tot astfel actul creator — al „noului romancier", al artistului nonfigurativ — poate renunța la exprimarea unor conținuturi pentru a se aplica asupra formei și a relațiilor dintre semnele estetice, fără ca această artă nonexpresivă să implice o neantizare a expresiei. Subversiunea expresiei reprezintă în cele din urmă o conversiune a ei. Revelarea absurdului, a nonsensurilor implică lupta cu absurdul.

La rădăcinile condamnării pronunțate de Beckett asupra artei de pînă acum, a unei arte a expresiei care, după cum am văzut, se perpetuează și în tentativele nonexpresive contemporane, stă acea străveche ambivalență a unor mari iubitori-detractori ai artei, Platon, Augustin, Pascal ori Hegel. Atotputernicie a artei-neputință a ei, infailibilitate a artei-neant al ei, sentimentul nutrit de acești vizionari ai absolutului pentru artisticul absolutizat se răsfrînge în resentiment, căci artisticul pentru ei (prea lucizi pentru a admite pînă la capăt ceea ce iubesc) nu realizează absolutul. Asemenea lor, Samuel Beckett, straniu reprezentant al ambiguităților sufletului artistic occidental, socoate arta, de la Homer la Joyce, de la Phidias la Picasso, condamnată, căci nu poate ieși din sfera posibilului, în Imposibil, în Absolut. Dar, socotind în același timp că nu se poate trăi — sau unii cel puțin, artiștii prin excelență, nu pot trăi — fără artă, el imaginează o artă a imposibilei exprimări, a Imposibilului. Dar iată că arta nonexpresivă pe care o propune se dovedește (el însuși dă dovada în plastică și în propria sa creație literară) tot atît de posibilă ca și cea expresivă, fiind congeneră cu aceasta. Drumul de la expresie spre nonexpresie se dovedește reversibil, și Beckett, victima unui logic cerc vicios ori al hegelienei viclenii a rațiunii, din justițiar final al artei se revelează ca unul din cei mai de seamă agenți ai ei. Aventura în non-expresiv lărgește universul expresiei. Căci tăcerea nu poate fi scopul final al artei, ci numai Cuvîntul.

NOTE ŞI REFERINŢE

Capitolul I
FILOSOFIA ŞI ABSURDUL

1. Friedrich Dürrenmatt, *Theater-Schriften und Reden*, Arche, Zürich, 1966, p. 62.
2. Eugène Ionesco, *Notes et Contre-notes*, Gallimard, Paris, 1962, p. 30.
3. Cf. René Bray, *La Préciosité et les précieux*, Nizet, Paris, 1948, pp. 15—34.
4. Charles Baudelaire, *Mon coeur mis à nu*, în *Oeuvres*, Garnier, Paris, f.a., p. 394.
5. Martin Esslin, *The Theatre of the Absurd*, Doubleday, Anchor Books, New York, 1969, p. 9.
6. Antoine de Saint-Exupéry, *Oeuvres*, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, Paris, 1965, p. 303.
7. José Ortega y Gasset, *Das Wesen der geschichtlichen Krisen*, Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart-Berlin, 1938, p. 36.
8. *Id.*, p. 84.
9. René-Maril Albérès, *L'Aventure intellectuelle du XX-ième siècle*, Paris, Albin Michel, 1950, p. 241.
10. Martin Esslin, *op. cit.*, p. 15.
11. Aristotel, *Physica*, IV, 3.
12. Roger Bacon, *De dignitate et augmentis scientiarum*, V, 4, par. 3.
13. Eugène Ionesco, *Notes et Contre-notes*, ed. cit., p. 101.
14. Thomas Hobbes, *Leviathan or the matter, form and authority of government*, I, par. 3.
15. Antonio Rosmini-Serbatti, *Logica*, 1854, p. 269.
16. Blaise Pascal, *Pensées et opuscules*, ed. Brunschvicg, Hachette, Paris, f.a., fragm. 440.
17. Gilbert-Keith Chesterton, *The Defendant*, Dent and Co., London, ed. III, 1907, p. 95.
18. Miguel de Unamuno, *Del sentimiento tragico de la vida*, în *Obras completas*, vol. II, Aguado, Madrid, 1960, p. 684.
19. José Ortega y Gasset, *El tema del nuestro tiempo*, Espassa Calpe, Madrid, 1946, p. 67.
20. Miguel de Unamuno, *Ensayos*, vol. VI, Publ. Resid. Est., Madrid, 1958, p. 230.
21. Martin Heidegger, *Vom Wesen der Wahrheit*, Klostermann, Frankfurt a. Main, ed. IV, 1961, p. 18.
22. Cf. T. Bohlin, *Soeren Kierkegaard und das religiöse Den-*

ken der Gegenwart, Philos, Reihe, herausg. von Dr. Alfred Werner, 78 Band, 1923, precum și Jean Wahl, *Études kierkegaardiennes*, Aubier, Paris, f.a., pp. 320—363.

23. Soeren Kierkegaard, *Gesammelte Werke*, herausg. von Hermann Gottsched u. Chr. Schrempf, v. VII, *Philosophische Brocken*, ed. II, 1925, p. 51.
24. *id.*, p. 259—261.
25. *id.*, p. 240. Vezi, de asemenea, p. 244.
26. *id.*, p. 120.
27. *id.*, p. 243—244.
28. Martin Heidegger, *Was ist Metaphysik?* 1929, pp. 24, 26 și *Kant und das Problem der Metaphysik*, Klostermann, Frankfurt a. Main, ed. II, 1951, p. 204, 212.
29. Jean-Paul Sartre, scrisoare către Roger Garaudy, publicată de acesta în *Marxisme et Philosophie de l'existence*, Ed. sociales, Paris, f.a., p. 110.
30. *id.*, loc. cit.
31. *id.*, p. 119.
32. Jean-Paul Sartre, *L'Imaginaire*, Gallimard, Paris, 1966, p. 1.
33. Jean-Paul Sartre, *Baudelaire*, Gallimard, Paris, 1947, p. 33.
34. Jean-Paul Sartre, *Une idée fondamentale de Husserl*, în *Nouvelle Revue française*, iunie 1939, republ. în *Situations* I, Gallimard, Paris, 1947, p. 32.
35. Jean-Paul Sartre, *L'Être et le Néant*, Gallimard, Paris, ed. XII, 1959, p. 315.
36. Albert Camus, *Essais*, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, Paris, 1955, p. 97.
37. Contactul lui Camus cu opera acestor gînditori se face prin intermediul lucrării lui Georges Gurvitch, *Les tendances actuelles de la philosophie allemande, E. Husserl, M. Scheler, E. Lask, N. Hartmann, M. Heidegger*, Vrin, Paris, 1930.
38. Camus cunoaște lucrările lui Chestov, *Les Révélations de la Mort*, Plon, Paris, 1923, și *Le pouvoir des clefs* Plon, Paris, 1928.
39. Interviul luat de Jeanine Delpech, publ. în *Les Nouvelles littéraires*, 15 noiem. 1945, republ. în *Essais*, ed. Pléiade, p. 1424.
40. Albert Camus, *Essais*, ed. cit., p. 1427.
41. *id.*, p. 97.
42. *id.*, p. 99.
43. *id.*, p. 101.
44. *id.*, p. 101.
45. *id.*, p. 118.
46. *id.*, p. 114.
47. *id.*, p. 120.
48. *id.*, p. 121.
49. *id.*, p. 114.

50. Citat de Albert Camus în *Le Mythe de Sisyphe*, cf. *Essais*, ed. cit., p. 129. De fapt, citatul pe care scriitorul îl redă sub o formă aproximativ exactă este extras din traducerea franceză Tisseau a textului lui Soeren Kierkegaard, *Rugăciuni şi fragmente despre rugăciuni* (trad. fr. 1937).
51. Léon Chestov, *Le Pouvoir des clefs* (ed. franc. 1929) citat de Albert Camus în *Le Mythe de Sisyphe*, ed. cit. p. 123.
52. Otto Fr. Bollnow, *Neue Geborgenheit, Das Problem einer Überwindung des Existentialismus*, W. Kohlenhammer, Berlin, 1955, p. 53.
53 Albert Camus, *Essais*, ed. cit.. p. 138.
54. *Id.*, loc. cit.
55. André Gide, *L'Immoraliste*, Mercure de France, Paris, 1947, p. 162.
56. Julien Green, *Varouna*, Ed. de la Maison française, New York, 1941, p. 228.
57. Albert Camus, *Essais*, ed. cit., p. 140. Camus adaugă: „Dacă absurdul anihilează toate şansele mele de libertate veşnică, el îmi redă şi îmi exaltă, dimpotrivă, libertatea mea de acţiune. Această privaţiune de speranţă şi de viitor înseamnă o creştere în disponibilitate a omului".
58. Albert Camus, *Essais*, ed. cit., p. 139.
59. *Id.*, p. 170.
60. Martin Esslin, *The Theatre of the Absurd*, ed. cit., p. 21.
61. Albert Camus, *Essais*, ed. cit., p. 150.
62. *Id.*, p. 140.
63. *Id.*, p. 144.
64. Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, London 1964, propoz. 7.
65. Albert Camus, *Essais*, ed. cit., p. 145.
66. *Id.*, p. 152.
67. Léon Chestov, *Kierkegaard et la philosophie existentielle*, Plon, Paris, 1936. p. 110.
68. Karl Jaspers, *Raison et déraison de notre temps*, tr. Naef, Desclée, Paris, 1953, p. 28.
69. Maurice Merleau-Ponty, *Sens et non-sens*, Nagel, coll. *Pensées*, Paris, ed. III, 1961, p. 145.
70. Gabriel Marcel, citat de Jean Wahl, în *La Philosophie au milieu du XX-ième siècle*, vol. II — *La Crise de la Métaphysique*, Firenze, La nuova Italia, 1958, p. 171.
71. Albert Camus, *Essais*, ed. cit., p. 180.

Capitolul II
STRĂMOȘII LITERARI AI ABSURDULUI

1. Eugène Ionesco, *Discours sur l'avant-garde*, Helsinki, 1951, publicat în *Notes et Contre-notes*, ed. cit., p. 37.
2. Martin Esslin, *The Theatre of the Absurd*, ed. cit., p. 229.
3. Eugène Ionesco, *op. cit.*, p. 40—41.
4. Peter Fischer, *Versuch über das scheinbar absurde Theater* în *Merkur*, 1965, nr. 2, p. 34.
5. Eugène Ionesco, *Notes et Contre-notes*, ed. cit., p. 40.
6. Martin Esslin, *op. cit.*, p. 250.
7. Francesco De Sanctis, *Istoria literaturii italiene*, trad. Nina Façon, Edit. pt. Lit. Univ., București, 1965, p. 250.
8. Eugène Ionesco, *Notes et Contre-notes*, ed. cit., p. 31.
9. Citat de Peter Fischer, art. cit. În ce privește *nonsense-poetry* cf. *The Penguin Book of Comic and Curious Verse*, Harmondsworth, 1952 și *More Comic and Curious Verse*, Harmondsworth, 1952.
10. Vezi: Sigmund Freud, *Die Traumdeutung*, 1899, *Über den Traum*, 1921; C. G. Jung, *Die praktische Verwendbarkeit der Traumanalyse in der Psychotherapie*, 1931.
11. Martin Esslin, *op. cit.*, p. 248 sq.
12. Vezi Jean Rousset, *La littérature de l'âge baroque en France*, Paris, 1954.
13. Citat de Gustav René Hocke, *Manierismus in der Literatur, Sprach-Alchemie und esoterische Kombinationskunst*, Rowohlt, Hamburg, 1963, p. 218.
14. Gustav din *Loja invizibilă*. Text citat după Albert Béguin, *L'Âme romantique et le Rêve, Essai sur le romantisme allemand et la poésie française*, José Corti, Paris, 1964, p. 168.
15. Citat după Albert Béguin, *op. cit.*, p. 170—171.
16. Eugène Ionesco, *Notes et Contre-notes*, ed. cit., p. 31—32.
17. Vezi Albert Béguin, *op. cit.*, Paris, 169.
18. Eugène Ionesco, *Notes et Contre-notes*, ed. cit., p. 90.
19. *Id.*, p. 194.
20. Albert Béguin, *op. cit.*, p. 303.
21. *Id.*, p. 304.
22. Citat de Albert Béguin, *op. cit.*, p. 298—299.
23. Gustav René Hocke, *op. cit.*, p. 219.
24. Wolfgang Kayser, *Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*, Rowohlt,

Hamburg, 1960, p. 213. O analiză a grotescului şi a relaţiilor cu absurdul şi în K. G. Simon, *Das Absurde lacht sich tot*, Frankfurt a. Main, 1958.

25. Emmanuele Tesauro, *Il Cannocchiale Aristotelico o sia Idea dell'arguta e ingegnosa Elocutione*, Veneţia, 1682—citat de G. R. Hocke, *Die Welt als Labyrinth, Manier und Manie in der europäischen Kunst*, Rowohlt, Hamburg, 1963, p. 74.
26. Emmanuele Tesauro, *op. cit.*, p. 295, G. R. Hocke, *op. cit.*, p. 295—296. Versurile lui Mario Bettini sînt de asemenea citate după G. R. Hocke, *op. cit.*, p. 31.
27. Baltasar Gracián, *Agudeza y Arte de Ingenio*, Buenos-Aires, 1945, p. 60.
28. *Id.* p. 221.
29. Gustav René Hocke, *Manierismus in der Literatur*, ed. cit., p. 59.
30. Citat de G. R. Hocke, *Manierismus in der Literatur*, ed. cit., p. 72 u. Cele două lucrări ale lui G. R. Hocke, *Die Welt als Labyrinth* şi *Manierismus in der Literatur*, constituie cea mai importantă încercare modernă de a prezenta estetica manierist-barocă a compozitului şi paralogismelor.
31. G. R. Hocke, *Die Welt als Labyrinth*, ed. cit., p. 90.
32. Vezi pentru aceste teme ale baroculuí: Jean Rousset, *La Littérature de l'Âge Baroque en France*, Paris, 1954; Eugenio d'Ors, *Lo Barocco*, Madrid, 1943; Benedetto Croce, *L'Età Barocca in Italia*, Bari, 1953; Hans Tintelnot, *Zur Gewinnung unserer Barockbegriffe* în *Die Kunstformen des Barockzeitalters*, Bern, 1956.
33. Emmanuele Tesauro, citat de G. R. Hocke, *Die Welt als Labyrinth*, p. 15.
34. Pentru estetica lui Friedrich Schlegel, ca şi pentru tezele sale privitoare la ironie, vezi *Brief über den Roman*, în *Athenaeum*, 1800 nr. 1 şi *Epochen der Poesie* în *Fragmente*, adunate în *Schriften und Fragmente*, ed. E. Behler, Stuttgart, 1956 şi în *Kritische Schriften, Stuttgart*, 1956.
35. Gaëtan Picon, *Histoire des Littératures*, vol. II, Gallimard, Paris, p. 156.
36. Novalis (Friedrich von Hardenberg), *Schriften*, herausg. J. Minor, 1907, p. 182.
37. Soeren Kierkegaard, *Begriff der Ironie*, Berlin, 1934, p. 316.
38. *Id.*, p. 32.

39. Jacques Rivière, *Rimbaud*, Emile-Paul, Paris, f.a., p. 50.
40. Albert Camus, *Essais*, ed. cit., p. 497.
41. Jacques Rivière, *op. cit.*, p. 146.
42. Hugo Friedrich, *La lirica moderna*, tr. ital. Garzanti, Milano, 1958, p. 35.
43. Albert Camus, *Essais*, ed. cit., p. 494.
44. Hugo Friedrich, *op. cit.*, p. 143.
45. G. R. Hocke, *Manierismus in der Literatur*, ed. cit., cap. 21. *Daidalos und Dionysos*, pp. 204—214.

Capitolul III
TREI PRECURSORI

1. Lewis Carroll, *The Annotated Alice, Alice's Adventures in Wonderland and Through the Looking Glass*, edit. by Martin Gardner, Penguin, 1965, p. 7.
2. Pentru interpretări teologice, vezi: Shane Leslie, *Lewis Carroll and the Oxford Movement*, in *London Mercury*, inl. 1933, cit. de Martin Gardner, *op. cit.* Exegezele psihanalitice mai importante sînt: William Empson, *Alice in Wonderland: the Child as Swain*, în *Some Versions of Pastoral*, Chatto and Windus, 1935, reedit. în *Art and Psychoanalysis*, Criterion Books, 1957; A. M. E. Goldschmidt, *Alice in Wonderland Psycho-Analyzed* în *New Oxford Outbook*, May, 1933; Paul Schilder, *Psychoanalytic Remarcs on Alice in Wonderland and Lewis Carroll* în *The Journal of Nervous and Mental Diseases*, vol. 87, 1933, pp. 159—168; John Skinner, *Lewis Carroll's Adventures in Wonderland*, în *American Imago*, vol. 4, 1947, pp. 3—31. Cea mai importantă dintre interpretările psihanalitice este lucrarea lui Phyllis Greenacre, *Swift and Carroll*, International Universities Press, 1955.
3. Lewis Carroll, *The Annotated Alice*, ed. cit., p. 12.
4. Mărturie citată de Martin Gradner, în Lewis Carroll, *The Annotated Alice*, ed. cit., p. 10.
5. Lewis Carrol, *The Annotated Alice*, ed. cit., p. 269.

6. *Id.*, p. 269.
7. Lewis Carroll, *Symbolic Logic*, London, Macmillan, 1893, p. 165. Cit. de Martin Gardner, în Lewis Carroll, *The Annotated Alice*, ed. cit., p. 269.
8. Lewis Carroll, *The Annotated Alice*, ed. cit., p. 121.
9. *Id.*, p. 197.
10. *Id.*, p. 159.
11. În ce privește raporturile dintre umorul lui Lewis Carroll și preocupările sale privind logica formală, vezi studiul lui Peter Alexander, *Logic and the Humor of Lewis Carroll*, în *Proceedings of the Leeds Philosophical Society*, vol. 6, May 1951, pp. 551—66.
12. Lewis Carroll, *The Annotated Alice*, ed. cit. p. 97.
13. Lewis Carroll, *Sylvie and Bruno*, London, Macmillan, 1889, p. 28.
14. Întreg paragraful în ed. cit., p. 239—240.
15. Cit. de Martin Gardner, în Lewis Carroll, *The Annotated, Alice*, ed. cit., p. 90.
16. *The Diaries of Lewis Carroll*, edit. by Roger Lancelyn Green, Cassell, 1953, vol. II, p. 23.
17. F. John Skinner, *Lewis Carroll's Adventures in Wonderland*, în *American Imago*, vol. 4, 1947, pp. 3—31 și Florence Besker Lennon, *Victoria through the Looking-Glass*, 1945.
18. Martin Gardner, în Lewis Carroll, *The Annotated Alice*, ed. cit., p. 181.
19. Lewis Carroll, *The Annotated Alice*, ed. cit., p. 207.
20. *Id.*, p. 161.
21. *Id.*, p. 30.
22. Citat de Henri Parisot, *Lewis Carroll*, Seghers, *Poètes d'aujourd'hui*, 1965, p. 30.
23. André Antoine, *Le Théâtre*, Les Editions de France, Paris, 1932, vol. I, p. 341. Textele „dosarului" Jarry ca și fragmentele citate în acest capitol din opera sa au fost traduse de Romulus Vulpescu și publicate în ediția Alfred Jarry, *Ubu* etc., Edit. pt. lit. univ. 1969.
24. *Id.* ibid.
25. André Gide, *Romans, récits et soties, oeuvres lyriques*, Bibl. de la Pléiade, Paris, 1964, p. 1169.
26. Guillaume Apollinaire, *Contemporains pittoresques — Feu Alfred Jarry*, în *Les Marges*, VI, 15 noiem. 1909.
27. Fagus, *Le noyé récalcitrant*, în *Les Marges*, an. XIX, nr. 91, 15 ian. 1922, p. 17.
28. „...mort de logică, mort de absolut, precum cei din familia lui: Edgar Poe, Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud,

Villiers de L'Isle-Adam, Laforgue..." (Fagus, *art. cit.*).
29. Alfred Vallette, Necrolog Jarry în *Mercure de France*, 16 noiem. 1907.
30. Fagus, *art. cit.*, p. 17.
31. Rachilde, *Alfred Jarry ou la surmâle des lettres*, Bernard Grasset, Paris, 1928, p. 11.
32. Rachilde, *op. cit.*, p. 87.
33. Albert Thibaudet, *L'Affaire Ubu*, în *La Nouvelle Revue Française*, 1 iulie 1922 și în volumul *Réflexions sur la littérature*, pp. 164—175.
34. Pentru aceste date vezi: Maurice Saillet, *Chronologie du Père Ubu*, în *Tout Ubu*, ed. Le Livre de Poche, Paris, 1962.
35. Albert Thibaudet, *art. cit.*
36. Paul Léautand, *Journal littéraire*, vol. II, *Mercure de France*, Paris, 1955, pp. 73—75; însemnarea din ziua de 7 noiem. 1907.
37. Albert Thibaudet, *art. cit.*
38. Jules Renard, *Journal*, Gallimard, Paris, 1935; însemnarea din ziua de 24 noiem. 1896.
39. Rachilde, *op. cit.* p. 150.
40. Alfred Jarry, *Onésime ou les tribulations de Priou*, „pièce alquemique", publicată de J. N. Saintmont, după manuscrisul inedit, în *Cahiers du Collège de Pataphysique*, nr. 20 (15 Gidouille 82 E.P.).
41. Alfred Jarry, *Tout Ubu*, ed. *cit.*, p. 197.
42. Alfred Jarry, *Les Paralipomènes d'Ubu* în *La Revue Blanche*, 1 dec. 1896.
43. Fagus, *art. cit.*
44. Alfred Jarry, *Tout Ubu*, ed. cit., p. 165—166.
45. *Id.*, p. 23.
46. *Id.*, p. 78.
47. *Id.*, p. 34.
48. *Id.*, p. 472.
49. *Id.*, p. 123—124.
50. *Id.*, p. 269.
51. *Id.*, p. 115.
52. *Id.*, p. 334.
53. *Id.*, p. 282.
54. *Id.*, p. 273.
55. *Id.*, p. 325.
56. *Id.*, p. 329.
57. *Id.*, p. 322.
58. Fagus, *Le noyé récalcitrant*, în *Les Marges*, XIX, nr. 91, 15 ian. 1922, pp. 8—17.
59. Henri Clouard, *Histoire de la littérature française du symbolisme à nos jours*, vol. I, Albin Michel, Paris, 1947, pp. 92 sq.
60. Alfred Jarry, *Tout Ubu*, ed. cit., p. 392.
61. *Id.*, p. 219.
62. Vezi *Cahiers du Collège de Pataphysique* și îndeosebi studiile lui F. H. Saintmont: *Jarry et la Pataphysique* (nr. 1), *Ubu et la*

création d'un mythe ca şi *Occultations et Exaltations d'Ubu Cocu* (nr. 3—4).

63. Alfred Jarry, *Tout Ubu*, ed. cit., p. 219.
64. Alfred Jarry, *L'Amour en visites*, tr. rom. Romulus Vulpescu, *Amorul în vizite*, p. 208.
65. *Id.* pentru textele citate ale lui Père Ubu şi Barbapoux, p. 208—209.
66. Guillaume Apollinaire, *art.* cit.
67. *Douze arguments sur le théâtre*, publ. în *Dossiers acénonètes du Collège de Pataphysique*, nr. 5 (15 as 86 e.p.) după ms. inedit ; *Questions de théâtre*, publ. în *Revue blanche*, 1 ian. 1897 ; *De l'inutilité du théâtre dans le théâtre*, publ. în *Mercure de France*, sept. 1896.
68. *Douze arguments sur le théâtre*, în Alfred Jarry, *Tout Ubu*, ed. cit., p. 146.
69. Alfred Jarry, *Tout Ubu*, ed. cit., p. 166.
70. *Id.*, p. 131.
71. *Id.*, p. 37.
72. *Id.*, p. 128.
73. *Id.*, p. 288.
74. Fagus, *art. cit.*, p. 18.
75. Albert Thibaudet, *art. cit.*
76. Rachilde, *op. cit.*, tr. R. Vulpescu, în Alfred Jarry, *Ubu*, p. 483 ; 486 ; 488.
77. Alfred Jarry, *Tout Ubu*, p. 37.
78. Catulle Mandès, cit. ed. rom. Jarry — *Ubu*, tr. R. Vulpescu, p. 413.
79. Christian Morgenstern, *In me ipsum*, în *Gesammelte Werke*, Piper, München, 1965, p. 422.
80. Christian Morgenstern, *Stufen*, în *Gesammelte Werke*, ed. cit., p. 431.
81. *Id.*, p. 434.
82. *Id.*, p. 9.
83. *Id.*, p. 369.
84. *Id.*, p. 373.
85. *Id.*, p. 426.
86. *Id.*, p. 427.
87. *Id.*, p. 434.
88. *Id.*, p. 433.
89. *Id.*, p. 78.
90. *Id.*, p. 441.
91. *Id.*, p. 23.
92. *Id.*, p. 192.
93. *Id.*, ibid.
94. Traducerea versurilor lui Christian Morgenstern aparţine Ninei Cassian.
95. Chr. Morgenstern, *Gesammelte Werke*, ed. cit., p. 192.
96. *Id.*, p. 435.
97. *Id.*, ibid.
98. *Id.*, p. 458.
99. *Id.*, p. 375.
100. *Id.*, p. 392.
101. *Id.*, p. 432.
102. *Id.*, ibid.
103. *Id.*, ibid.
104. *Id.*, p. 564.

105. *Id.*, p. 469.
106. *Id.*, p. 437.
107. *Id.*, p. 422.
108. *Id.*, p. 434.
109. *Id.*, p. 476.
110. *Id.*, p. 458.
111. *Id.*, p. 409.
112. *Id.*, p. 379.
113. *Id.*, p. 391.
114. *Id.*, p. 394.
115. *Id.*, p. 393.
116. *Id.*, p. 392.
117. *Id.*, p. 393.
118. *Id.*, ibid.
119. *Id.*, p. 391.
120. *Id.*, ibid.
121. *Id.*, p. 379.

Capitolul IV
FRANZ KAFKA SAU UNIVERSUL ABSURD

1. Gustav Janouch, *Gespräche mit Kafka*, S. Fischer, Frankfurt a. Main, 1951, p. 43.
2. Gustav Janouch, *op. cit.*, p. 41.
3. Toate aceste pasaje referitoare la torturile reale sau imaginare în Franz Kafka: *Briefe an Milena* Hrsg. und mit einem Nachwort versehen von Willy Haas, New York, Schocken Books, 1952. Pentru ruşinea şi oroarea de corporal cf. *Jurnalul* lui Franz Kafka, din 1911 urm. publ. în *Tagebücher 1910—1923*, *Gesammelte Werke*, Hrsg. von Max Brod, New York, Schocken Books, 1948/1949.
4. Albert Camus, *Essais*, Gallimard, Bibl. Pléiade, p. 210—211.
5. *Id.*, p. 210.
6. R.-M. Albérès şi P. de Boisdeffre afirmă de asemenea (în *Franz Kafka*, Classiques du XX-ième siècle, Éditions Univ., Paris, 1960, p. 5): „Kafka urmăreşte în limbaj ceva ce nu se poate exprima prin limbaj. Pentru el ca şi pentru Samuel Beckett, la ce bun să numeşti de vreme ce nimic nu se poate numi, la ce bun de vreme ce nu contează decît indicibilul". Sîntem de acord cu Albérès şi Boisdeffre că Franz Kafka urmăreşte în limbaj ceva ce nu se exprimă prin limbaj. Dar nu sîntem de acord cu acel „la ce bun să numeşti" care i se poate aplica lui Samuel Beckett, nicidecum lui Kafka. Întreaga misiune pe care şi-a asumat-o, per-

fect conştient, acest scriitor, a fost de *a numi*, cu speranţa că, numind lucrurile, ele vor *fi*, că numindu-se pe *sine*, el, Franz Kafka, va *exista* cu adevărat. Singura realitate la care are acces Kafka este aceea a cuvintelor şi, prin cuvinte, el vrea să atingă acel *a fi*, fiinţa indicibilă.

7. Gustav Janouch, *Gespräche mit Kafka*, ed. cit., p. 85.
8. R.-M. Albérès şi P. de Boisdeffre, *Franz Kafka*, Ed. Univ., Paris, 1960, p. 6.
9. Kafka adaugă în *Jurnalul* său: „Nouă ne incumbă să facem negativul, pozitivul ne este dat." (*Tagebücher*, ed. cit., la 18 noiem. 1917).
10. Gustav Janouch, *op. cit.*, p. 33.
11. *Id.*, p. 61.
12. *Id.*, p. 19.
13. *Id.*, p. 19. Mai exact, textul din Convorbirile lui Janouch este următorul: „În realitate, poetul e întotdeauna mai mic şi mai slab decît media din societate. De aceea, el simte greul existenţei pămînteşti cu mai mare intensitate, mai puternic decît orice alt om. Căutarea sa este pentru el personal un ţipăt. Arta este pentru artist o suferinţă prin care el se eliberează pentru o nouă suferinţă. El nu este un uriaş, ci doar o pasăre mai mult ori mai puţin pestriţă în cuşca existenţei sale."
14. Max Brod, *Franz Kafka. Eine Biographie*, ed. III, Fischer, Berlin, 1954, p. 234—236. Pentru relaţiile dintre Kafka şi Kierkegaard vezi Jean Wahl, în *Petite Histoire de l'existentialisme*, pp. 93—131, precum şi Walter Sokel, *Franz Kafka — Tragik und Ironie. Zur Struktur seiner Kunst*, Langen, München, 1964, cap. 28. *Komödie und Gesang*.
15. R.-M. Albérès şi P. de Boisdeffre, *op. cit.*, p. 68.
16. Albert Camus, *Essais*, Gallimard, Paris, p. 203.
17. Cf. Soeren Kierkegaard. *Der Begriff der Angst* în *Gesammelte Werke*, vol. V, ed. II, 1923.
18. Gustav Janouch, *op. cit.*, p. 19.
19. Marthe Robert, *Kafka*, Gallimard, La Bibl. idéale, Paris, 1960, p. 71.
20. Cf. pentru problema spaţiului la Kafka, Walter Sokel, *op. cit.*, p. 11. Fritz Martini, *Das Wagnis der Sprache*, 4. Aufl., Ernst Klett, Stuttgart, 1961, p. 297 sq., Martin Walser, *Beschreibung einer Form: Versuch über Franz Kafka*, Carl Hanser Verl. München, ed. 2, 1963,

p. 125 sq. și Radu Enescu, *Franz Kafka*, Ed. pt. lit. univ., București, 1968, p. 146 sq.

21. Clipa intrării în *cealaltă* lume e în zori, în starea dintre somn și veghe, ori duminica, zi ieșită din comun. Într-un pasaj barat de Franz Kafka din manuscrisul *Procesului*, el arată în acest sens: „...De-aceea momentul trezirii este clipa cea mai riscantă a zilei, cînd ai trecut de ea fără să fi fost smuls din locul tău pentru a fi transportat cine știe unde, poți fi liniștit toată ziua" (citat de Marthe Robert în *Franz Kafka*, ed. cit., p. 174).
22. Marthe Robert, *op. cit.*, p. 101 sq.
23. *Id.*, p. 104. De altfel Marthe Robert, arată că: În romanele lui Kafka, sacrul se află pretutindeni; el invadează atît de mult viața, încît se propagă pînă în aspectele ei cele mai prozaice. De fapt, profanul nici nu mai există, astfel încît sacrul își pierde rațiunea de a fi" (*op. cit.*, p. 102).
24. *Id.*, p. 104.
25. Marthe Robert, *op. cit.*, p. 98—99.
26. *Id.*, ibid.
27. R.-M. Albérès și P. de Boisdeffre, *op. cit.*, p. 33.
28. Se poate spune că, mai degrabă decît o lume utopică, Franz Kafka desenează societăți arhaice. Despre impresia de arhaic, de societate sacrală pe care o sugerează unele texte kafkiene, cf Marthe Robert, *op. cit.*, p. 104.
29. Vezi pentru atitudinea lui Kafka față de psihanaliză, în care vedea o „eroare disperată", scrisoarea către Milena (în ed. *Lettres à Milena*, trad. Marthe Robert, în *Les Temps modernes*, oct.-nov., 1952, p. 247): „Toate aceste pretinse maladii... — arată Kafka — sînt realități de credință, ancorări ale omului în suferință, într-un sol matern.."
30. Walter Sokel, *op., cit.*, p. 34.
31. Roger Garaudy, *D'un réalisme sans rivages*, Paris, 1963, p. 190.
32. Wilhelm Emrich, *Franz Kafka*, Athenäum, Bonn, 1958, p. 138.
33. Roger Garaudy, *op. cit.*, p. 159.
34. *Id.*, p. 190.
35. „...Universul lui Kafka dă o imagine pătrunzătoare a absurdității unei vieți din care sînt absente atît scopul, cît și legea" (Roger Garaudy, *op. cit.*, p 190).

36. Nu putem fi de acord cu afirmaţia lui G. Bataille (cf. *La littérature et le mal*, Gallimard, Paris, 1957) care vorbeşte despre „puerilitatea lui Kafka" (*op. cit.*, p. 164) întrucît în lumea sa fiecare lucru ar renunţa pentru un timp la raţiunea sa de a fi ca lucru, la sensul pe care-l acordă obiectului lumea adulţilor. De aici : „existenţa unei lumi fără raţiune şi ale cărei sensuri nu se ordonează între ele." (G. Bataille, *loc. cit.*). Dar lumea lui Kafka nu e „puerilă", în sensul nonsensului jocurilor infantile, în sensul „naivităţii" ludice a lumii ficţiunilor lui Lewis Carroll, nici în sensul unor false reprezentări despre lume ale copiilor (cf. lucrările de psihologie genetică ale lui Jean Piaget, cu privire la „absurd" în logica infantilă).
37. Gustav Janouch, *op. cit.*, p. 118.
38. Gustav Janouch, *op. cit.*, p. 51—52.
39. *Id.*, p. 28.
40. *Id.*, ibid.
41. Roland Barthes, *Essais critiques*, Éditions du Seuil, Paris, 1964, p. 140.
42. Marthe Robert, *op. cit.*, pp. 110 sq şi, îndeosebi pp. 126 sq „Imaginile *Procesului*, *Castelului*, *Metamorfozei* etc., nu sînt, la nici un nivel, simboluri ; după Kafka însuşi, sînt *aluzii* avînd legătură cu o lume al cărei sens ele nu-l pot enunţa dar pe care îl pot face cunoscut explorîndu-i multiplele semnificaţii posibile" (*op. cit.*, p. 126).
43. Albert Camus, *L'espoir et l'absurde*, în *Le Mythe de Sisyphe*, Gallimard, Paris, 1946, p. 127.
44. Radu Enescu, *op. cit.*, p. 141. Pentru problema timpului în opera lui Kafka, vezi : Walter Sokel, *Franz Kafka — Tragik und Ironie* — ed. cit., p. 63 sq ; Martin Walser, *Beschreibung einer Form : Versuch über Franz Kafka* ed. cit. ; Fritz Martini, *Das Wagnis der Sprache*, ed. cit. ; Hermann Pongs, *Franz Kafka, Dichter des Labyrinths*, Heidelberg, 1960.
45. Gustav Janouch, *op. cit.*, p. 143.
46. Blaise Pascal, *Pensées et opuscules*, ed. cit., fragm. 139.
47. Gustav Janouch, *op. cit.*, p. 94.
48. Max Brod, *Franz Kafkas Glauben und Lehre*, Mondial, Winthertur, 1948, p. 217.
49. Vezi comentariile interesante, în acest sens, ale lui Walter

Benjamin, *Schriften* II, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1955, p. 197.

50. Klaus Hermsdorf, *Kafka, Weltbild und Roman*, Rütten, Berlin, 1961, p. 58.
51. Gustav Janouch, *op. cit.*, p. 29.
52. *Id.*, p. 28.
53. Walter H. Sokel, *Franz Kafka — Tragik und Ironie*, Langen, Müller, München, 1964, p. 24.
54. Günther Anders, *Kafka: Pro und Contra*, C. H. Beck, München, 1951, p. 40.
55. Gustav Janouch, *op. cit.*, p. 38.
56. În privința aspectelor ludice ale operei lui Kafka, vezi: Michel Dentan, *Humour et création littéraire dans l'oeuvre de Kafka*, Genève, Droz, 1961. După Dentan opera lui Kafka se menține într-un perfect *suspense*. Exigențele contradictorii se echilibrează în această operă prin virtutea unui umor care nu se manifestă decît pentru a se sustrage cu atît mai bine.
57. Walter H. Sokel, *op. cit.*, ca și Wilhelm Emrich, *Franz Kafka* (Bonn, Athenäum, 1958) și Heinz Politzer, *Franz Kafka: Parable and Paradox* (Ithaca, Cornell University Presse, 1962), văd în arta narațiunii lui Kafka un mod al scriitorului de a se *juca* cu afirmațiile sale, de a-și opune sieși propriile afirmații, relativizîndu-și aserțiunile prin infirmarea ori retragerea celor spuse anterior.
58. Cf. Liviu Rusu, *Estetica poeziei lirice*, ed. a III-a, Edit. pt. literatură, București, 1969, cap. II *Esența lirismului*, par. 1. *Fondul originar: cel empiric și cel poetic*, pp. 85—107. Teza esteticianului român își găsește în cazul lui Franz Kafka o ilustrare exemplară. Unii comentatori ai operei lui Kafka au analizat cazul acestei stilizări literare a trăirilor personale, transfigurarea literară a persoanei sale. Astfel, Martin Walser în *Beschreibung einer Form · Versuch über Franz Kafka* (München, Carl Hanser, 1963, ed. II), arată că „poetizarea personalității sale întemeiază poezia sa și îi dă forma" (p. 11). Tot astfel, după Walter Sokel, *op. cit.*: „nu este la el o deosebire esențială între document, viață și opera poetică" (p. 10). Dar această stilizare a datelor empirice nu este o par-

ticularitate a creaţiei kafkiene. Ceea ce este caracteristic e tocmai, dincoace de această stilizare, prezenţa evidentă a eului originar care — cu obsesiile, cu proiecţiile sale mitice — elimină, pur şi simplu, trăirile eului empiric. S-ar putea spune că omul Franz Kafka a fost consumat de scriitorul Kafka.

59. Gustav Janouch, *op. cit.*, p. 27.

60. Roger Garaudy, *D'un réalisme sans rivages, Picasso, Saint-John Perse, Kafka*, Plon, Paris, 1963. Observaţii critice în : Nicolae Balotă, *Euphorion*, Ed. pt. lit., Bucureşti, 1968, pp. 118—162. Vezi, de asemenea Walter Sokel, *op. cit.* : „Nu există nimic în opera lui Kakfa care să aibă un caracter pur mimetic sau decorativ..." (p. 11). Tot în acest sens, Fritz Martini, *Das Wagnis der Sprache* (ed. 4, Stuttgart, Ernst Klett, 1961) : „...acest povestitor nu cunoaşte nici o obiectivitate care ar exista doar în sine şi pentru sine" (p. 196).

61. Theodor Wiesengrund-Adorno, *Prismen : Kulturkritik und Gesellschaft*, Frankfurt a. Main, Suhrkamp, 1955, p. 307.

62. Cf. Sigmund Freud, *Zur Psychopathologie des Alltagslebens*, în *Gesammelte Werke*, vol. IV, London, Imago, 1940—1952.

63. Theodor Wiesengrund-Adorno, *op. cit.*, p. 312, cf., de asemenea, Walter Sokel, *op. cit.* : „opera sa prezintă, drept principii structurale, acele procese care alcătuiesc metaforica freudiană, refulare, ambivalenţă, eul asediat şi încolţit de supraeu şi de sine, incapabil să-şi menţină unitatea" (p. 19).

64. Gustav Janouch, *op. cit.*, p. 25.

65. Walter Sokel (*op. cit.*, pp. 12—32), analizînd structura naraţiunii la Kafka, remarcă trecerea de la povestirea expresionistă şi *tragică*, încheiată printr-o stare patetică (ruşine în *Procesul*, sentiment al neputinţei în *O încurcătură cotidiană*) spre povestirile mai obiectivate, *ironice*, în care o conştiinţă reflectantă a personajului principal se interpune între peripeţiile istorisite şi cititor, povestiri care se termină cu o poantă aforistică, un *Witz*, o reflexie ironică.

Capitolul V

ABSURDUL ÎN AVENTURA DADAISTĂ

1. Tristan Tzara, *Manifeste Dada 1918*, în *Dada 3*, Zürich, 1918, p. 4, republ. în *Sept Manifestes Dada*, ed. II, J. J. Pauvert, Paris, 1963.
2. *Id.*, p. 2.
3. Gustav Janouch, *Gespräche mit Kafka — Aufzeichnungen und Erinnerungen*, Fischer, Frankfurt a. Main, 1951, p. 11.
4. Tristan Tzara, *op. cit.*, p. 4.
5. *Id.*, p. 49.
6. *Id.*, p. 54.
7. Hugo Ball, *Die Flucht aus der Zeit*, Zürich, 1918, p. 114.
8. André Gide, *Dada, Nouvelle Revue française*, 1 aprilie 1920.
9. Francis Picabia, *Manifeste cannibale*, Paris, 1920.
10. Tristan Tzara, *La Grande Complainte de mon obscurité*, în *Nord-Sud*, nr. 3, mai 1917, p. 7.
11. Tristan Tzara, *Dada 3*, Zürich, 1918, p. 8.
12. George Călinescu, *Principii de estetică*, Edit. pt. lit., București, 1968, p. 18.
13. Tristan Tzara, *Cinéma calendrier du coeur abstrait*, ch. 20, Au Sans pareil, coll. Dada, Paris, 1920.
14. George Charensol, *Une manifestation Dada*, în *Comoedia*, 29 martie 1920, citat după M. Sanouillet, *Dada à Paris*, f.f. Pauvert, Paris, 1966, p. 169.
15. G. Ribemont-Dessaignes, *Déjà jadis ou du Mouvement Dada à l'espace abstrait*, Julliard, Paris, 1958, p. 149.
16. Cf. M. Sanouillet, *op. cit.*, p. 235.
17. Blaise Cendrars, *Bombay-Express*, în *Dix-neuf poèmes elastiques, Poésies complètes de Blaise Cendrars*, Denoël, Paris, 1944, p. 118.
18. Cf. Maurice Nadeau, *Histoire du surréalisme suivie de Documents surréalistes*, Ed. du Seuil, Paris, 1964, p. 30.
19. André Breton, *Les pas perdus*, Gallimard, Paris, 1924, p. 9.
20. Philippe Soupault, *Essai sur la poésie*, Eynard, Paris, 1950, p. XX.
21. Cf. M. Sanouillet, *op. cit.*, p. 211.
22. *Id.*, ibid.

23. André Breton, *Entretiens*, 1913—1952, Gallimard, Paris, 1952, p. 51—52.
24. Jean Paulhan, prefaţa la Paul Eluard, *Nécessités de la vie et les Conséquences des rêves*, Paris, 1921.
25. În *Proverbe*, nr. 2, din 1 martie 1920.
26. Cf. M. Sanouillet, *op. cit.*, p. 174.
27. Cf. *Littérature*, nr. 19, mai 1921 — În acelaşi număr, Max Ernst publică *Relief tricoté*.
28. *Prospectus*, cf. M. Sanouillet, *op. cit.*, pp. 249—251.
29. André Gide, *Dada*, în *Nouv. Revue française*, 1 Apr. 1920.
30. Jacques Rivière, *Reconnaissance à Dada*, în *La Nouvelle Revue française*, Paris, 15 aug. 1920, p. 218.
31. *Id.*, p. 221.
32. Cf. M. Sanouillet, *op. cit.*, p. 406.
33. Tristan Tzara, *Dada 3*, p. 2, republicat în *Sept Manifestes Dada*, ed. II, J. J. Pauvert, Paris, 1963.
34. Cf. M. Sanouillet, *op. cit.*, p. 149.
35. René Dunan, *Les poètes dadaïstes*, *Le Journal du peuple*, 6 martie 1920, cf. M. Sanouillet, *op. cit.*, p. 409.
36. Cf. M. Sanouillet, *op. cit.*, p. 428.
37. *Id.*, p. 378.
38. Cf. Roger Vitrac, *La Mort au public*, în *Les Hommes du jour*, Paris, 1922.
39. Cf. M. Sanouillet, *op. cit.*, p. 305.

Capitolul VI
ALBERT CAMUS SAU ABSURDUL ŞI REVOLTA

1. Albert Camus, *Essais*, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, Paris, 1955, p. 1072.
2. *Id.*, p. 1074.
3. *Id.*, p. 1117.
4. *Id.*, p. 1170. Cf. comentariile lui R. Quilliot care, în această ediţie a operelor lui Camus, publică texte inedite extrase din manuscrisele de tinereţe ale scriitorului.
5. *Id.*, p. 1170.
6. *Id.*, p. 1171.
7. *Id.*, ibid.
8. *Id.*, p. 1178.
9. Albert Camus, *Carnets I*, Gallimard, Paris, 1962, p. 17.
10. Însemnarea schematică în: Albert Camus, *Carnets I*, p. 23.
11. Albert Camus, *Essais*, ed. cit., p. 1314.

12. Albert Camus, *Carnets I*, ed. cit., pp. 112—114.
13. *Id.*, p. 29.
14. *Id.*, p. 39.
15. *Id.*, p. 40.
16. Cf., în acest sens, Roger Quilliot, în Albert Camus, *Essais*, ed. cit., p. 1170.
17. *Id.*, p. 1221.
18. Albert Camus, *Essais*, ed. cit., p. 1177.
19. Albert Camus, *Carnets I*, ed. cit., p. 141.
20. *Id.*, p. 142.
21. *Id.*, *Carnets II*, ed. cit., p. 20.
22. *Id.*, p. 20.
23. *Id.*, p. 31.
24. *Id.*, ibid.
25. *Id.*, p. 77.
26. *Id.*, p. 81.
27. Într-un interviu luat de Jeannine Delpech și publicat în *Nouvelles Littéraires*, 5 noiem. 1945. Cf. Albert Camus, *Essais*, ed. cit., p. 1425 sq.
28. Albert Camus, *Essais*, ed. cit., p. 356.
29. *Id.*, p. 242.
30. Albert Camus, *Carnets II*, ed. cit., p. 88.
31. Într-un interviu luat de E. Roblès, pentru Radio-Alger, în 1948. Cf. Albert Camus, *Essais*, ed. cit. p. 1613.
32. Albert Camus, *Carnets II*, ed. cit., p. 116.
33. *Id.*, p. 95.
34. *Id.*, p. 99.
35. Cf. *id.*, p. 162.
36. *Id.*, p. 83.
37. Albert Camus, *Essais*, ed. cit. p. 1503.
38. *Id.*, *Carnets II*, ed. cit., p. 162.
39. *Id.*, p. 86.
40. *Id.*, *Essais*, ed. cit., p. 1208.
41. *Id.*, *Carnets II*, ed. cit., p. 109.
42. *Id.*, *Carnets I*, ed. cit., p. 224.
43. Text citat de Roger Quilliot în Albert Camus, *Essais*, ed. cit., p. 1908.
44. Albert Camus, *Théâtre, Récits, Nouvelles*, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, Paris, 1962, p. 1140.
45. *Id.*, p. 1149.
46. Albert Camus, *Essais*, ed. cit., p. 108.
47. Albert Camus, *Théâtre, Récits, Nouvelles*, ed. cit., p. 1130.
48. *Id.*, p. 1137.
49. Jean-Paul Sartre, *Situations, I*, Gallimard, Paris, 1947, p. 104.
50. Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe, Essai sur l'absurde*, Gallimard, coll. Idées, 1966, p. 18.
51. Albert Camus, *Essais*, ed. cit., p. 106—107.
52. Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, ed. cit., p. 29.

53. *Id.*, p. 49.
54. Nathalie Sarraute, *L'Ère du soupçon. Essais sur le roman*, Gallimard, Paris, 1956, p. 11.
55. Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, ed. cit., p. 21—22.
56. Albert Camus, *Carnets I*, ed. cit., p. 34.
57. Albert Camus, *Théâtre, Récits, Nouvelles*, ed. cit., p. 1728.
58. *Id.*, p. 15.
59. *Id.*, p. 27.
60. *Id.*, p. 58.
61. *Id.*, p. 34.
62. *Id.*, p. 78.
63. *Id.*, p. 108.
64. *Id.*, p. 120.
65. *Id.*, p. 127.
66. *Id.*, p. 170.
67. *Id.*, *ibid.*
68. *Id.*, p. 164.
69. *Id.*, p. 1734.
70. *Id.*, p. 174.
71. *Id.*, p. 193.
72. *Id.*, p. 1782—1783.
73. Albert Camus, *Carnets II*, ed. cit., p. 36.
74. *Id.*, p. 72.
75. Albert Camus, *Théâtre, Récits, Nouvelles*, ed. cit., p. 1274.
76. *Id.*, p. 1271.
77. *Id.*, ibid.
78. Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, ed. cit., p. 18.
79. Albert Camus, *Théâtre, Récits, Nouvelles*, ed. cit., p. 1299.
80. *Id.*, p. 1311.
81. *Id.*, p. 1291.
82. *Id.*, p. 1364.
83. *Id.*, p. 1366.
84. Albert Camus, *Carnets II*, p. 69.
85. *Id.*, p. 50.
86. Albert Camus, *Théâtre, Récits, Nouvelles*, ed. cit., p. 1965.
87. Albert Camus, *Carnets II*, ed. cit., p. 72.
88. Albert Camus, *Théâtre, Récits, Nouvelles*, ed. cit., p. 1966.
89. *Id.*, p. 1248.
90. *Id.*, p. 1329.
91. *Id.*, p. 1316.
92. *Id.*, p. 1425.
93. *Id.*, p. 1313—1314.
94. *Id.*, p. 1928.
95. *Id.*, p. 1395.
96. *Id.*, p. 1933—1934.
97. *Id.*, p. 75.
98. Albert Camus, *Carnets II*, ed. cit., p. 75.
99. *Id.*, ibid.
100. Albert Camus, *Théâtre, Récits, Nouvelles*, ed. cit., p. 1465.
101. *Id.*, p. 1472.
102. Albert Camus, *Carnets II*, ed. cit., p. 75.
103. Albert Camus, *Théâtre, Récits, Nouvelles*, ed. cit, p. 1322.

104. Albert Camus, *Carnets II*, ed. cit., p. 36.
105. Albert Camus, *Essais*, ed. cit., p. 224.
106. Albert Camus, *Carnets II*, ed. cit., p. 76.
107. Albert Camus, *Théâtre, Récits, Nouvelles*, ed. cit., p. 263.
108. Albert Camus, *Essais*, ed. cit., p. 1180.
109. *Id.*, p. 1214.
110. *Id.*, p. 861.
111. Albert Camus, *Théâtre, Récits, Nouvelles*, ed. cit., p. 1166.
112. Cf. Roger Quilliot, *Autour d'Albert Camus et du problème socialiste*, în *La Revue socialiste*, aprilie 1948. De asemenea notele lui Roger Quilliot la *L'Homme révolté*, în Albert Camus, *Essais*, p. 1609 sq.
113. Albert Camus, *Essais*, ed. cit., p. 138.
114. *Id.*, p. 414.
115. *Id.*, p. 417.
116. *Id.*, ibid.
117. *Id.*, ibid.
118. *Id.*, p. 418.
119. *Id.*, ibid.
120. *Id.*, ibid.
121. *Id.*, p. 420.
122. *Id.*, p. 423.
123. *Id.*, p. 424.
124. *Id.*, p. 426.
125. *Id.*, p. 431.
126. *Id.*, p. 429.
127. *Id.*, p. 430.
128. *Id.*, p. 431.
129. *Id.*, p. 432.
130. *Id.*, ibid.
131. Discuția din 13 iunie 1945 la *Maison des Lettres, Centre Universitaire Catholique*, cf. Albert Camus, *Essais*, ed. cit., p. 1612.
132. Albert Camus, *Théâtre, Nouvelles, Récits*, ed. cit., p. 322.
133. Albert Camus, *Carnets* I, ed cit. p. 16.
134. *Id.*, p. 16.
135. *Id.*, p. 25.
136. *Id.*, *Carnets II*, p. 54.
137. *Id.*, p. 35.
138. Albert Camus, *Caligula*, Gallimard, Paris, 1944, p. 135.
139. Albert Camus, *Essais*, ed. cit. p. 173.
140. Citățm pasajul capital pentru înțelegerea teoriei lui Camus privitoare la *creatorul absurd*: „Ar fi nedrept să vedem într-însul un simbol și să credem că opera de artă ar putea fi considerată ca un refugiu din absurd. Ea însăși este un fenomen absurd, și în opera de artă nu avem decît o descriere a acestui fenomen. Ea nu oferă o soluție pentru un rău al spiritului. Ea este, dimpotrivă, unul din semnele acestui rău..." (A.

Camus, *Essais*, ed. cit. p. 174—175). De asemene : „Opera absurdă pretinde un artist conştient de aceste limite şi o artă în care concretul nu semnifică cu nimic mai mult decît pe el însuşi" (*id.*, p. 176).

141. J.-P. Sartre, *Explication de l'Étranger*, în *Cahiers du Sud*, febr. 1943, apoi în *Situations I*, Gallimard, Paris, 1947, p. 106. Teza gînditorului existenţialist, expusă în acest articol e falsă : „În orice caz — spune Sartre — *Străinul* există detaşat de orice viaţă, nejustificat, nejustificabil, steril, instantaneu, lepădat deja de autorul său, abandonat pentru alte prezentări. Şi aşa trebuie să-l înţelegem : ca pe o comuniune bruscă între doi oameni, autorul şi cititorul, în absurd, dincolo de orice raţiune". Nu se poate o mai strălucitoare explicaţie a *aparenţelor* şi o mai profundă neînţelegere a *esenţelor*. Imposibilitatea *Străinului* e o aparenţă care ascunde cea mai arzătoare *prezenţă*. Nu e de mirare că autorul romanului a protestat împotriva interpretării lui Sartre, atrăgînd atenţia asupra izbucnirii eroului său în ultimele zile ale existenţei sale celulare.

142. Albert Camus, *Essais*, ed. cit., p. 672.
143. Albert Camus, *Carnets I*, ed. cit., p. 21.
144. Albert Camus, *Essais*, ed. cit., p. 674.
145. *Id.*, p. 677.
146. *Id.*, p. 1127.
147. *Albert Camus, Carnets I*, ed. cit. p. 116.
148. Albert Camus, *Théâtre, Récits, Nouvelles*, ed. cit., p. 1481.
149. *Id.*, p. 1547.
150. *Id.*, p. 132.
151. Albert Camus, *Carnets II*, ed. cit., p. 65.
152. Emmanuel Berl, *Face à l'absurde*, în *Table Ronde*, 1960, nr. 146.

Capitolul VII
EUGEN IONESCU

1. Eugen Ionescu, *Nu*, Vremea, Bucureşti, 1934, p. 77.
2. *Id.*, ibid.,
3. *Id.*, p. 78.
4. *Id.*, ibid.
5. *Id.*, p. 91.
6. *Id.*, p. 90.
7. *Id.*, ibid.

8. *Id.*, p. 78.
9. *Id.*, p. 77.
10. Claude Bonnefoy, *Entretiens avec Eugène Ionesco*, Pierre Belfond, Paris, 1966, p. 27.
11. Eugen Ionescu, *Nu*, ed. cit., p. 89.
12. *Id.*, ibid.
13. *Id.*, ibid.
14. *Id.*, p. 125.
15. *Id.*, p. 58.
16. *Id.*, p. 46.
17. *Id.*, p. 74.
18. *Id.*, p. 73.
19. *Id.*, p. 94.
20. *Id.*, p. 73.
21. *Id.*, p. 58.
22. *Id.*, p. 88.
23. *Id.*, p. 41.
24. *Id.*, p. 42.
25. *Id.*, p. 130.
26. *Id.*, p. 161.
27. *Id.*, ibid.
28. *Id.*, p. 140.
29. *Id.*, p. 29.
30. *Id.*, p. 16.
31. *Id.*, p. 74.
32. *Id.*, p. 76.
33. *Id.*, ibid.
34. *Id.*, ibid.
35. Eugène Ionesco, *Présent Passé, Passé Présent, Mercure de France Paris, 1968*, p. 43.
36. Eugen Ionescu, *Nu, ed. cit.*, p. 14—15.
37. Eugène Ionesco, *Journal en miettes, Mercure de France*, Paris, 1967, p. 212.
38. Claude Bonnefoy, *Entretiens avec Eugène Ionesco*, ed. cit., p. 41.
39. *Id.*, p. 42.
40. *Id.*, p. 89.
41. Eugène Ionesco, *Présent Passé, Passé Présent*, ed. cit., p. 272.
42. *Id.*, p. 269.
43. *Id.*, p. 270.
44. *Id.*, p. 225.
45. *Id.*, p. 218.
46. *Id.*, ibid.
47. *Id.*, p. 43.
48. *Id.*, p. 24.
49. *Id.*, p. 25.
50. *Id.*, p. 24.
51. Eugène Ionesco, *Présent Passé, Passé Présent*, ed. cit., p. 87.
52. Claude Bonnefoy, *Entretiens avec Eugène Ionesco*, ed. cit., p. 89.
53. Eugène Ionesco, *Présent Passé, Passé Présent*, ed. cit., p. 22.
54. Claude Bonnefoy, *Entretiens avec Eugène Ionesco*, ed. cit., p. 16.
55. Eugène Ionesco, *Présent Passé, Passé Présent*, ed. cit., p. 168.
56. Eugène Ionesco. *Journal en miettes*, ed. cit., p. 212.
57. *Id.*, p. 67.
58. Eugène Ionesco, *Présent Passé, Passé Présent*, ed. cit., p. 119.

59. *Id.*, p. 118—119.
60. *Id.*, p. 16.
61. Eugène Ionesco, *Journal en miettes*, ed. cit., p. 112.
62. Eugène Ionesco, *Entretiens avec Eugène Ionesco*, ed cit., p. 55.
63. *Id.*, p. 29.
64. *Id.*, p. 80.
65. Eugène Ionesco, *Journal en miettes*, ed. cit., p. 80.
66. Claude Bonnefoy, *Entretiens avec Eugène Ionesco*, ed cit., p. 27.
67. *Id.*, ibid., p. 27.
68. Claude Bonnefoy, *Entretiens avec Eugène Ionesco*, ed. cit., p. 140.
69. *Id.*, ibid., p. 59.
70. Eugène Ionesco, *Notes et Contre-notes*, ed. cit., p. 14.
71. Claude Bonnefoy, *Entretiens avec Eugène Ionesco*, ed. cit., p. 11.
72. Eugène Ionesco, *Journal en miettes*, ed. cit., p. 85.
73. Claude Bonnefoy, *Entretiens avec Eugène Ionesco*, ed. cit., p. 106.
74. *Id.*, ibid., p. 72.
75. *Id.*, ibid., p. 80.
76. Eugène Ionesco, *Notes et Contre-notes*, ed. cit., p. 31.
77. *Id.*, ibid., p. 13.
78. Eugène Ionesco, *Journal en miettes*, ed. cit., p. 168.
79. Eugène Ionesco, *Présent Passé Passé Présent*, ed. cit., p. 248.
80. Claude Bonnefoy, *Entretiens avec Eugène Ionesco*, ed. cit., p. 105.
81. *Id.* ibid., p. 71.
82. *Id.*, ibid., p. 71.
83. Eugène Ionesco, *Notes et Contre-notes*, ed cit., p. 102.
84. Claude Bonnefoy, *Entretiens avec Eugène Ionesco*, ed. cit., p. 181.
85. Eugène Ionesco, *Théâtre*, vol. I, Gallimard, Paris, 1965, p. 226.
86. *Id.*, ibid., p. 226.
87. Claude Bonnefoy, *Entretiens avec Eugène Ionesco*, ed. cit., p. 96.
88. Eugène Ionesco, *Théâtre*, vol. I, ed. cit, p. 91.
89. *Id.* ibid., p. 47.
90. *Id.*, ibid., p. 51.
91. Eugène Ionesco, *Notes et Contre-notes*, ed. cit., p. 8.
92. Eugène Ionesco, *Théâtre I*, ed. cit., p. 231.
93. Kenneth Tynan, *Ionesco, Man of Destiny*, în *Observer*, London, 22 iunie 1958, citat de Martin Esslin, *The Theatre of the Absurd*, ed. cit., p. 101.
94. Eugène Ionesco, *Théâtre*, vol. III, Gallimard, Paris, 1966, p. 126.
95. *Id.*, ibid., p. 125.
96. *Id.*, ibid., p. 128.

97. Claude Bonnefoy, *Entretiens avec Eugène Ionesco*, ed. cit., p. 81.
98. Eugène Ionesco, *Théâtre* vol. I, ed. cit., p. 55.
99. Claude Bonnefoy, *Entretiens avec Eugène Ionesco*, ed. cit., p. 198.

Capitolul VIII
SAMUEL BECKETT SAU APOCALIPSA ABSURDULUI

1. Pascal, *Pensées*, ed. L. Brunschvicg, Paris, p. 646.
2. Textele citate în acest paragraf din piesa lui Beckett, *En attendant* Godot au fost traduse de Gellu Naum și publicate în *Secolul XX*.
3. Samuel Beckett, *Molloy*, ed. 10/18, Paris, 1963, p. 7.
4. Samuel Beckett, *Malone meurt*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1952, p. 94.
5. Samuel Beckett, *L'Innommable*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1965, p. 81.
6. Samuel Beckett, *Comédie et actes divers*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1966, p. 84.
7. Ludovic Janvier, *Samuel Beckett*, Les Éditions de Minuit, Paris, p. 49.
8. Samuel Beckett, *Molloy*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1951, p. 138.
9. Samuel Beckett, *Molloy*, ed. cit., p. 72.
10. Ludovic Janvier, *op. cit.* p. 61.
11. Samuel Beckett, *Molloy*, ed. cit. p. 86.
12. Samuel Beckett, *Nouvelles et textes pour rien*, nuv. *La Fin*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1955, p. 111.
13. Samuel Beckett, *Comment c'est*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1961, p. 12.
14. Samuel Beckett, *Nouvelles et Textes pour rien*, ed. cit. p. 86.
15. Samuel Beckett, *Gedichte*, Limes Verlag, München, p. 64.
16. Samuel Beckett, *Molloy*, ed. cit., p. 209.
17. Samuel Beckett, *Malone meurt*, ed. cit., p. 195.
18. *Id.* ibid., p. 208.
19. Samuel Beckett, *L' Innommable, ed. cit.*, p. 11, 17.
20. Samuel Beckett, *Malone meurt*, ed. cit. p. 109.
21. Samuel Beckett, *Murphy*, Les Éditions de Minuit,

Paris, 1947, p. 176.
22. Samuel Beckett, *Proust*, Grove Press, London, 1957. p. 49.
23. Wiesengrund-Adorno, *Noten zur Literatur*, vol. I, Piper München, 1965.
24. Samuel Beckett, *L'Innommable*, ed. cit. p. 122.
25. *Id.* ibid., p. 103.
26. *Id.* ibid., p. 251.
27. *Id.* ibid., p. 235.
28. Samuel Beckett, *La dernière bande, suivi de Cendres*, Les Éditions de Minuit, 1965, p. 64.
29. Samuel Beckett, *Nouvelles et Textes pour rien*, ed. cit. p. 134.
30. Samuel Beckett, *Malone meurt* ed. cit. p. 34.
31. Ludovic Janvier, *op. cit.*, p. 101.
32. Samuel Beckett, *Comédie et actes divers*, ed. cit. p. 24.
33. *Id.* ibid., p. 20.
34. Samuel Beckett, *Endgame*, Faber and Faber, London, p. 27.
35. Samuel Beckett, *Comment c'est*, ed. cit., p. 107.
36. Samuel Beckett, *Comédie et Actes divers*, ed. cit. p. 23—24.
37. *Id.* ibid., p. 23.
38. *Id.* ibid., p. 23.

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BIBLIOGRAFIE

Capitolul I

FILOSOFIA ABSURDULUI

Albérès, René-Maril, *L'Aventure intellectuelle du XX-ième siècle*, Paris, 1950.
Aristotel, *Fizica*, tr. N. I. Barbu, Ed. Ştiinţifică, Bucureşti, 1960.
Bacon, Francis, *De dignitate et augmentis scientiarum*, Berlin, 1783.
Baudelaire, Charles, *Oeuvres*, Garnier, Paris, f.a.
Bergson, Henri, *Le Rire. Essai sur la Signification du Comique*, Presses Univ. de France, Paris, 1959.
Binswanger, Ludwig, *Drei Formen missglückten Daseins*, Tübingen, 1956.
Bohlin, T., *Soeren Kierkegaard und das religiöse Denken der Gegenwart*, Philos. Reihe hrsg, von Alfred Werner, vol. 78, 1923.
Bollnow, Otto Fr., *Neue Geborgenheit, Das Problem einer Überwindung des Existentialismus*, W. Kohlenhammer, 1955.
Bray, René, *La Préciosité et les Précieux*, Paris, 1948.
Camus, Albert, *Essais*, Gallimard Bibl. de la Pléiade, Paris, 1965.
Chesterton, Gilbert-Keith, *The Defendant*, Dent and Co., London, ed. III, 1907.
Chestov, Léon, *Kierkegaard et la philosophie existentielle*, Paris, 1936.
Chestov, Léon, *Pouvoir des clefs*, Plon, 1928.
Chestov, Léon, *Les révélations de la Mort*, Plon, 1923.
Dürrenmatt, Friedrich, *Theater-Schriften und Reden*, Arche, Zürich, 1966.
Garaudy, Roger, *Marxisme et philosophie de l'existence*, Éditions Sociales, Paris, f.a.
Gide, André, *Romans. Récits et Soties. Oeuvres liriques*, Gallimard, Biblioth. de la Pléïade, 1958.
Gurvitch, Georges, *Les Tendances actuelles de la philosophie allemande*, Vrin, Paris, 1930.
Heidegger, Martin, *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*, Klostermann, Frankfurt am Main, ed. III, 1963.
Heidegger, Martin, *Kant und das Problem der Metaphysik*, Klostermann, Frankfurt am Main, ed. II. 1951.
Heidegger, Martin. *Über den Humanismus*, Klostermann, Frankfurt am Main, 1959.
Heidegger, Martin, *Nietzsche*, vol. I—II, Neske, Pfullingen, 1961.
Heidegger, Martin, *Holzwege*, Klostermann, Frankfurt am Main, ed. IV, 1963.

Heidegger, Martin, *Sein und Zeit*, ed. XII, Klostermann, Frankfurt am Main, 1962.

Heidegger, Martin, *Vom Wesen der Wahrheit*, ed. IV, Klostermann, Frankfurt am Main, 1961.

Hobbes, Thomas, *Leviathan or the Matter, Form and Authority of Government*, tr. germ. Leipzig 1794—1795.

Huizinga, Johan, *Homo ludens*, Rowohlt, Hamburg, 1956.

Jaspers, Karl, *Raison et déraison de notre temps*, tr. Naef, Desclée, Paris, 1953.

Kierkegaard, Soeren, *Gesammelte Werke*, vol. VII, *Philosophische Brocken*, hrsg. von H. Gottscher.

Merleau-Ponty, Maurice, *Sens et non-sens*, Nagel, coll. Pensées, Paris, ed. III; 1961.

Nietzsche, Friedrich, *Also sprach Zarathustra*, Kröner, Leipzig, 1941.

Nietzsche, Friedrich, *Götzendämmerung*, Kröner, Leipzig, 1938.

Nietzsche, Friedrich, *Menschliches, Allzumenschliches*, Kröner, Leipzig, 1940.

Nietzsche, Friedrich, *Der Wille zur Macht*, Kröner, Leipzig, 1938.

Ortega y Gasset, José, *Das Wesen der geschichtlichen Krisen*, tr. germ. Berlin, 1938.

Pascal, Blaise, *Pensées et opuscules*, ed. Grunschvieg, Hachette, Paris, f.a.

Rosmini-Serbatti, Antonio, *Logica*, Roma, 1854.

Rosset Clément, *Schopenhauer, Philosophe de l'absurde*, Presses Universit. de France, Paris, 1967.

Rusu, Liviu, *Essai sur la Création artistique — Contribution à une esthétique dynamique*, Allan, Bibliothèque de Philos-contemp., 1935.

Rusu, Liviu, *Estetica poeziei lirice*, ed. III, Edit. pt. lit., Bucureşti, 1969.

Rusu, Liviu, *Logica frumosului*, ed. II, Edit. pt. lit. univ. 1968.

Saint-Exupéry, Antoine de, *Oeuvres*, Gallimard, Bibl, de la Pléiade, 1965.

Sartre, Jean-Paul, *Baudelaire*, Gallimard, Paris, 1947.

Sartre, Jean-Paul, *L'Être et le Néant*, Gallimard, Paris, ed. XII, 1959, p. 315.

Sartre, Jean-Paul, *L'Imaginaire*, Gallimard, Paris, 1966.

Sartre, Jean-Paul, *Une idée fondamentale de Husserl*, în *Nouvelle Revue française*, iunie 1939, republ. în *Situations I*, Gallimard, Paris, 1947.

Schopenhauer, Arthur, *Aphorismen zur Lebensweisheit*, Kröner, Leipzig, 1937.

Unamuno, Miguel de, *Del sentimiento trágico de la vida*, în *Obras completas*, vol. II, Aguada, Madrid, 1960.

Wahl, Jean, *La Philosophie au milieu du XX-ième siècle*, vol. II, *La Crise de la Métaphysique*, Firenze.
Wahl, Jean, *Études kierkegaardiennes*, Aubier, Paris, f.a.
Wittgenstein, Ludwig, *Philosophical Investigations*, Blackwell, Oxford, 1958.
Wittgenstein, Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus*, Blackwell Oxford, 1956.

Capitolul II

STRĂMOȘII LITERARI AI ABSURDULUI

Barnes, Hazel, *The Literature of Possibility*, University Press, Lincoln, Nebraska, 1959.
Barthes, Roland, *Mythologies*, Ed. du Seuil, Paris, 1958.
Baudelaire, Charles, *Variétés critiques*, Crès, Paris, 1924.
Béguin, Albert, *L'Âme romantique et le Rêve. Essai sur le Romantisme allemand et la Poésie française*, José Corti, Paris, 1946.
Benayoun, R., *Anthologie du Nonsense*, Pauvert, Paris, 1957.
Benn, Gottfried, *Probleme der Lyrik*, Wiesbaden, 1951.
Borges, Jorge Luis, *Ficciones*, Buenos Aires, 1944.
Büchner, Georg, *Werke und Briefe*, Insel, Leipzig, 1958.
Calderón de la Barca, Pedro, *Obras Completas*, vol. III, *Autos Sacramentales*, Aguilar, Madrid, 1945—52.
Clouard, Henri, *Histoire de la Littérature du symbolisme à nos jours*, vol. I, Albin Michel, Paris, 1947.
Cohen, F. M., *Comic and Curious Verse*, Penguin Books, Harmondsworth, 1952.
Cohen, F. M., *More Comic and Curious Verse*, Penguin Books, Harmondsworth, 1956.
Croce, Benedetto, *L'Età Barocca in Italia*, Bari, 1953.
Curtius, Ernst Robert, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, ed. II, Francke, Berna, 1954.
De Sanctis, Francesco, *Istoria literaturii italiene*, tr. Nina Façon, Edit. pt. lit. univ., București, 1965.
Eco, Umberto, *L'Oeuvre ouverte ou La poétique de l'indétermination*, Gallimard, Paris, 1960.

Freud, Sigmund, *Der Witz und seine Beziehungen zum Unbewussten*, Fischer, Frankfurt, 1958.
Grassi, Ernesto, *Kunst und Mythos*, Rowohlt, Hamburg, 1957.
Gregor, Joseph, *Das spanische Welttheater*, Richner, Viena, 1937.
Gregor, Joseph, *Weltgeschichte des Theaters*, Phaidon, Viena, 1932.
Gusdorf, Georges, *Il Problema della demitizzazione*, Roma, 1961.
Flaubert, Gustave, *Dictionnaire des idées reçues*, Aubier, Paris, 1951.
Hocke, Gustav René, *Die Welt als Labyrinth*, Rowohlt, Hamburg, 1957.
Hocke, Gustav René, *Manierismus in der Litteratur, Sprach-Alchimie und esoterische Kombinationskunst*, Rowohlt, Hamburg, 1963.
Kayser, Wolfgang, *Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*, Rowohlt, Hamburg, 1960.
Kierkegaard, Soeren, *Begriff der Ironie*, Berlin, 1934.
Kostelnatz, Richard, *On Contemporary Literature*, Avons, New York, 1964.
Lautréamont, Conte de, *(Isidore Ducasse) Oeuvres complètes*, Corti, Paris, 1946.
Lear, Edward, *The Complete Nonsense of Edward Lear*, Faber and Faber, London, 1947.
Monnerot, Jules, *La Poésie moderne et le sacré*, Gallimard, Paris, 1945.
Nadeau, Maurice, *Histoire du Surréalisme*, Paris, Éditions du Seuil, 1945.
Nestroy, Johann, *Sämtliche Werke*, ed. Brukner și Rommel, Schroll, Viena, 1924—30.
Novalis (Friedrich von Hardenberg) Schriften, hrsg. F. Minor, 1907.
Ors, Eugenio d', *Io Barroco*, Madrid, 1943.
Friedrich, Hugo, *Die Struktur der modernen Lyrik*, Rowohlt, Hamburg, ed. III, 1959.
Panofsky, E. *Idea*. Schriften der Bibliothek Warburg, Leipzig, 1924.
Poe, Edgar Allan, *The Complete Works of Edgar Allan Poe*, edit. Thomas O. Mabbolt, Cambridge, Mass, 1961.
Pound, Ezra, *Literary Essays*, ed. T. S. Elliot, Faber and Faber, London, 1954.
Raimund, Ferdinand, *Werke*, Hesse și Becker, Leipzig, f.a.
Reich, Hermann, *Der Mimus*, 2 vol. Weidmann, Berlin, 1903.
Rimbaud, *Oeuvres complètes*, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1967.
Ringelnatz, Joachim, *Kuttel-Daddeldu*, Rowohlt, Berlin, 1930.
Rivière, Jacques, *Rimbaud*, ed. Emile-Paul jr., Paris, f.a.
Rousset, Jean, *La Littérature de l'âge baroque en France*, Paris, 1954.
Schlegel, Friedrich, *Kritische Schriften*, ed. Behler, Stuttgart, 1956.
Schlegel, Friedrich, *Schriften und Fragmente*, ed. E. Behler, Stuttgart, 1956.

Sypher, Wylie, *Four Stages of Renaissance Style*, Doubleday, New York, 1955.
Timelnot, Hans, *Barockzeitalter*, Berna, 1956.

Capitolul III

TREI PRECURSORI

I. LEWIS CARROLL

1. Opere:

The Annotated Alice. Alice's Adventures in Wonderland and Through the Looking Glass, ed. Martin Gardner, Penguin Books, London. 1960.
Sylvie and Bruno Concluded, Macmillan, London, 1893.
A Selection from the Letters of Lewis Carroll to his Child-Friends, Macmillan, London, 1933.
The Complete Works of Lewis Carroll, Nonesuch Press, 1939.
The Diaries of Lewis Carroll, Cassel, 1953.
The Diaries of Lewis Carroll, ed. Roger Lancelyn, Green, Cassel, 1953.
Symbolic Logic, Macmillan, London, 1893.

2. Studii:

Ayres, Harry Morgan, *Carroll's Alice*, London, 1936.
Cammaerts, Emile, *The Poetry of Nonsense*, London, 1925.
Collingwood, Stuart Dodgson, *The Life and Letters of Lewis Carroll*, T. Fisher, London, 1898.
De la Mare, Walter, *Lewis Carroll*, London, 1930.
Greenacre, Phyllis, *Swift and Carroll*, International Universities Press, 1955.
Lennon, Becker Florence, *Lewis Carroll*, Cassel and Co., Ltd. London, Toronto, Melbourne, Sydney, 1947.
Parisot, Henri, *Lewis Carroll*, Seghers, coll. *Poètes d'Aujourd'hui*, Paris 1965.
Sewell, Elizabeth, *The Field of Nonsense*, New York, 1952.

III. Articole:

Chesterton, Gilbert, Keith, *A Defence of Nonsense*, în *The Defendant*, 1901.
Chesterton, Gilbert, *Lewis Carroll* şi *How Pleasant to Know Mr. Lear*, în *A Handful of Authors*, 1953.

Empson, William, *Alice in Wonderland: the Child as Swain*, în *Some Versions of Pastoral*, Chatto and Windus, 1935.
Goldschmidt, A. M. E., *Alice in Wonderland Psycho-Analyzed*, în *New Oxford Outlook*, May, 1933.
Orwell, George, *Nonsense Poetry*, în *Shooting an Elephant*, 1945.
Schilder, Paul, *Psychoanalytic Remarks on Alice in Wonderland' and Lewis Carroll*, în *The Journal of Nervous and Mental Diseases*, vol. 87, 1938, pp. 159—168.
Skinner, John, *Lewis Carroll's Adventures in Wonderland*, în *American Imago*, vol. 4, 1947, pp. 3—31.

II. ALFRED JARRY

1. Opere:

Gestes et Opinions du Docteur Faustroll, Fasquelle, Paris, 1955.
Tout Ubu, ed. établie par Maurice Saillet, Le Livre de Poche, 1962.
Ubu, tr. Romulus Vulpescu, Ed. pt. lit. univ., Bucureşti, 1969.

2. Studii:

Antoine, André, *Le Théâtre*, Les Éditions de France, Paris, 1932.
Appollinaire, Contemporains pittoresques — Feu Alfred Jarry, în *Les Marges*, VI, 15 noiembrie 1909.
Fagus, Noyé récalcitrant, în *Les Marges*, an XIX, nr. 91, 15 ian. 1922.
Léautaud, Paul, *Journal littéraire*, vol. II, *Mercure de France*, Paris, 1955.
Rachilde, Alfred Jarry ou le surmâle des lettres, Bernard Grasset.
Saintmont, F. H., *Jarry et la Pataphysique*, în *Cahiers du Collège de Pataphysique*, nr. 1.
Saintmont, F. H., *Ubu et la création d'un mythe* şi *Occultations et Exaltations d'Ubu Cocu*, în *Cahiers du Collège de Pataphysique*, nr. 3—4.
Thibaudet, Albert, *L'Affaire Ubu* în *La Nouvelle Revue Française*, 1 iulie 1922, şi în volum *Réflexions sur la littérature*, Gallimard, Paris, 1938.

III. CHRISTIAN MORGENSTERN

Gesammelte Werke, Piper, München, 1965.
Evreinov, Nikolai, *The Theatre of the Soul, Monodrama*, tr. M. Potapenko, London, 1915.
Fischer, Peter, *Versuch über das scheinbar absurde Theauter*, în *Merkur*, nr. 2, 1965.

Capitolul IV
FRANZ KAFKA

1. Opere:

Amerika, Roman, Dritte Ausgabe. *Gesammelte Schriften.* Hrsg. von Max Brod, Bd. II, Schocken Books, New York, 1946.

Beschreibung eines Kampfes, Novellen, Skizzen, Aphorismen aus dem Nachlass. Zweite Ausgabe. *Gesammelte Schriften.* Hrsg. von Max Brod, Bd. V, Schocken Books, New York, 1946.

Briefe an Milena. Hrsg. und mit einem Nachwort versehen von Willy Haas, Schocken Books, New York, 1952.

Briefe 1902—1924. Gesammelte Werke. Hrsg. von Max Brod, Fischer-Schocken Books, Frankfurt, New York, 1958.

Erzählungen und kleine Prosa, Zweite Ausgabe. *Gesammelte Werke.* Hrsg. von Max Brod, Bd. I, Schocken Books, New York, 1946.

Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande und andere Prosa aus dem Nachlass. Gesammelte Werke. Hrsg. von Max Brod, Schocken Books, New York, 1952.

Der Prozess. Roman. Fünfte Ausgabe. *Gesammelte Werke.* Hrsg. von Max Brod, Schocken Books, New York, 1946.

Das Schloss. Roman. *Gesammelte Werke.* Hrsg. von Max Brod, S. Fischer-Schocken Books, New York, 1952.

Tagebücher 1910—1923. Gesammelte Werke. Hrsg. von Max Brod, Schocken Books, New York, 1948—1949.

2. Studii:

Adorno, Theodor W., *Prismen: Kulturkritik und Gesellschaft*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1955.

Allemann, Beda, „Kafka: Der Prozess" în *Der deutsche Roman*, II. Hrsg. von Benno von Wiese, pp. 234—290, Bagel, Düsseldorf, 1963.

Anders, Günther, Kafka: *Pro und Contra*, C. H. Beck, München, 1951.

Benjamin, Walter, *Schriften*, II. Hrsg. von Theodor W. Adorno und Gretel Adorno, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1955.

Bense, Max, *Metaphysische Positionen*, în *Deutsche Literatur im 20. Jahrhundert*, I, pp. 304—305.

Brod, Max, *Franz Kafkas Glauben und Lehre*, Mondial, Winterthur, 1948.

Brod, Max, *Franz Kafka. Eine Biographie.* Dritte erweiterte Auflage, S. Fischer, Berlin und Frankfurt am Main, 1954.

Buber, Martin, *„Schuld und Schuldgefühle"*, pp. 704—729, Merkur, 8, 1957.
Camus, Albert, *Le Mythe de Sisyphe :* Nouvelle edition augmentée d'une étude sur Franz Kafka, Gallimard, Paris, 1956.
Emrich, Wilhelm, *Franz Kafka*, Athenäum, Bonn, 1958.
Eisner, Pavel, *Analyse de Kafka, La nouvelle critique*, 92, 1958, p. 95.
Enescu, Radu, *Franz Kafka*, Editura pentru literatură universală, Bucureşti, 1968.
Fischer, Ernst, *Franz Kafka*, în *Sinn und Form*, 4, 1962, p. 509.
Fischer, Ernst, *Das Problem der Wirklichkeit in der modernen Kunst*, în *Sinn und Form*, 3, 1958, p. 475.
Flores, Angel und Homer Swandes, Hrsg., *The Kafka Problem, New Directions*, New York, 1946.
Frynta, Emanuel, *Kafka e Praga*, în *Il Contemporaneo*, 422, 1961, p. 57.
Garaudy, Roger, *Despre un realism neţărmurit. Picasso, Saint-John Perse, Kafka*, tr. P. Dinopol, Editura pentru literatură universală, Bucureşti, 1968.
Hermsdorf, Klaus, *Kafka : Weltbild und Roman*, Rütten et Loening, Berlin, 1961.
Janouch, Gustav, *Gespräche mit Kafka, Erinnerungen und Aufzeichnungen von Gustav Janouch*, S. Fischer, Frankfurt am Main, 1951.
Kosta, Oskar, *Wege Prager Dichter zum tschechischen Volk*, în *Aufbau*, 5—6, 1958, p. 569.
Lukács, Georg, *Wider den missverstandenen Realismus*, Claassen, Hamburg, 1958.
Magny, Claude-E., *„The Objective Depiction of Absurdity"* în *K. P.*, pp. 75 bis — 96. Iniţial a apărut sub titlul : *„Kafka ou l'écriture objective de l'absurde"*, *Les cahiers du Sud*, noiem., 1942, pp. 12—36.
Mann, Thomas, *„Dem Dichter zu Ehren : Franz Kafka und Das Schloss"*, *Der Monat*, 8—9, 1949, pp. 66—70.
Martini, Fritz, *Das Wagnis der Sprache*, 4. Aufl., Ernst Klett, Stuttgart, 1961.
Politzer, Heinz, *Franz Kafka : Parable and Paradox*, Cornell University Press, Ithaca, 1962.
Pongs, Hermann, *Franz Kafka, Dichter des Labyrinths*, Wolfgang Rothe, Heidelberg, 1960.
Richter, Helmut, *Franz Kafka, Werk und Entwurf*, Berlin, 1962.
Robert, Marthe, *Kafka*, Gallimard, Paris, 1960.
Sarraute, Nathalie, *L'ère du soupçon. Essais sur le roman*, Gallimard, Paris, 1956.

Sokel, Walter, *Franz Kafka — Tragik und Ironie, Zur Struktur seiner Kunst*, A. Langen, München, Wien, 1964.
Sokel, Walter, *Der literarische Expressionismus*, Albert Langen — Georg Müller, München, 1960.
Starobinski, Jean, *„Kafka et Dostoïevski"*, în *Les Cahiers du Sud*, 304, 1950, pp. 466—475.
Usinger, Fritz, *Deutsche Literatur im 20. Jahrhundert*, vol. I, *Strukturen*, Heidelberg, 1961, pp. 19—20.
Wagenbach, Klaus, *Franz Kafka : Eine Biographie seiner Jugend 1883—1912*, Francke, Berna, 1958.
Wahl, Jean, *Petite histoire de l'existentialisme. Suivie de Kafka et Kierkegaard commentaires*, Éditions Club Maintenant, Paris, 1947.
Wiese, Benno von, *„Franz Kafka : Ein Hungerkünstler"*, în *Die Deutsche Novelle von Goethe bis Kafka*, I, Bagel, Düsseldorf, 1963, pp. 325—342.
Wiese, Benno von, *„Franz Kafka : Die Verwandlung"*, în *Die Deutsche Novelle von Goethe bis Kafka*, II, Bagel, Düsseldorf, 1962, pp. 319—345.

Capitolul V

ABSURDUL ÎN AVENTURA DADAISTĂ

Alquié, Ferdinand, *La Philosophie surréaliste*, Flammarion, Paris, 1955.
Apollinaire, Guillaume, *Oeuvres Poétiques*, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1956.
Arp, Huelsenbeck, Tzara, Die Geburt des Dada, Arche, Zürich, 1957.
Artaud, Antonin, *Oeuvres Complètes*, vol. I—VII, Gallimard, Paris, 1956—67.
Ball, Hugo, *Die Flucht aus der Zeit*, Zürich, 1918.
Barr, A. H. jr., *Fantastic Art, Dada Surrealism*, New York, 1947.
Beigbeder, Marc, *Le Théâtre en France depuis la Libération*, Bordas, Paris, 1959.
Breton, André, *Anthologie de l'Humour noir*, Sagittaire, Paris, 1950.
Breton, André, *Entretiens*, 1913—1952, Gallimard, 1952.
Breton, André, *Les pas perdus*, Gallimard, Paris, 1924.
Breton, André, *Manifestes du surréalisme*, J.-J. Pauvert, Paris, 1962.
Călinescu, George, *Principii de estetică*, Edit. pt. lit., Buc., 1968.

Carrouges, Michel, *André Breton et les données fondamentales du surréalisme*, Gallimard, Paris, 1950.
Cendrars, Blaise, *Poésies complètes*, Denoël, Paris, 1944.
Charensol, Georges, *Une manifestation Dada* în *Comoedia*, 29 martie 1920.
Desnos, Robert, *Domaine Publique*, Gallimard, Paris, 1953.
Eluard, Paul, *Nécessités de la vie et les conséquences des rêves*, Au sans pareil, Paris, 1921.
Gide, André, *Dada*, în *Nouv. Revue franç.*, 1 apr. 1920.
Goll, Yvan, *Dichtungen*, Luchterhand, Neuwied, 1960.
Grossvogel, David, *The Selfconscious Stage in Modern French Drama*, Columbia University Press, New York, 1958.
Hugnet, Georges, *L'aventure Dada* (1916—1922), Galérie de l'Institut, Paris, 1957.
Mangeot, Guy, *Histoire du Surréalisme*, R. Henriquez, Bruxelles, 1934.
Picabia, Francis, *Manifeste cannibale*, Paris, 1920.
Pinthus, Kurth, *Menschheitsdämmerung*, Rowohlt, Hamburg, 1959.
Raymond, Marcel, *De Baudelaire au surréalisme*, Corti, Paris, 1940.
Read, Herbert, *Surrealism*, Faber and Faber, London, 1936.
Ribemont-Dessaignes, Georges, *Déjà jadis, ou du mouvement Dada à l'espace abstrait*, R. Julliard, Paris, 1958.
Rivière, Jacques, *Reconnaissance à Dada*, în *Nouv. Revue franç.*, Paris, 15 aug. 1920.
Sanouillet, Michel, *Dada à Paris*, J. J. Pauvert, Paris, 1966.
Soupault, Philippe, *Essai sur la poésie*, Eynard, Paris, 1950.
Tzara, Tristan, *Cinéma calendrier du coeur abstrait*, Au sans pareil, coll. Dada, Paris, 1920.
Tzara, Tristan, *La Fuite*, Gallimard, Paris, 1947.
Tzara, Tristan, *Sept Manifestes Dada*, ed. II, J. J. Pauvert, Paris, 1963.

Capitolul VI

ALBERT CAMUS

1. Opere:

a. *Romane și nuvele:*

L'Étranger, Gallimard, Paris, 1942.
La Peste, Gallimard, Paris, 1947.

La Chute, Gallimard, Paris, 1956.
L'Exil et le Royaume, Gallimard, Paris, 1957.

b. *Eseuri :*

L'Envers et l'Endroit, Charlot, Alger, 1937 (reeditare cu prefață la Gallimard, Paris, 1954).
Noces, Charlot, Alger, 1945.
Le Mythe de Sisyphe, Gallimard, Paris, 1942.
Lettres à un ami allemand, Gallimard, Paris, 1948.
L'homme révolté, Gallimard, Paris, 1951.
L'Eté, Gallimard, Paris, 1954.
La Peine capitale (în colaborare cu A. Koestler) Calmann-Lévy, Paris, 1957.
Actuelles (I, II, III), Gallimard, Paris, 1950, 1953, 1958.
Essais, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, Paris, 1950, 1953, 1958.
Carnets (I, II), Gallimard, Paris, 1962, 1964.

c. *Teatru :*

Caligula, Gallimard, Paris, 1944.
Le Malentendu, Gallimard, Paris, 1944.
L'Etat de Siège, Gallimard, Paris, 1944.
Les Justes, Gallimard, Paris, 1950.
Théâtre, Récits, Nouvelles, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, Paris, 1962.

2. Studii:

Albérès, R. M., *De Boisdeffre* P., *Daniel* J., *Goscar* P., *Lebesque* M., *Parinaud* A., *Roblès* E., *Roy* J., *Simon* P. H., *Camus*, Hachette. (Collection Génies et Réalités), Paris, 1964.
Bonnier, Henri, *Albert Camus ou la Force d'être, essai*, Vittle, Lyon, 1959.
Brisville, J.-Cl., *Camus*, Gallimard, Paris, 1959.
Cruickshank, John, *Albert Camus and the literature of revolt*, University Press, London, Oxford, 1959.
Durand, Anne, *Le Cas d'Albert Camus*, Fischbacher, Paris, 1961.
Hommage à Albert Camus, 1913—1960. *N.F.R.* (nr. 87, 1 Mars, 1960), Paris, 1960.
Majault, Joseph, *Camus, révolte et liberté*, Éditions du Centurion, Paris, 1965.
Quilliot, Roger, *Albert Camus, La mer et les prisons*, Gallimard, Paris, 1956.
Thody, Philip, *Albert Camus, 1913—1960*, H. Hamilton, London, 1961.
Thody, Philip, *Albert Camus : A study of his Work*, Ibidem, 1957.

3. Articole:

Arland, Marcel, *La Chute d'Albert Camus, Nouvelle, N.R.F.*, Juillet, 1956.
Bataille, Georges, *La morale du malheur : La Peste, Critique*, 13—14, 1947.
Beigbeder, Marc, *Le Monde n'est pas absurde, Esprit*, 3, 1945.
Berl, Emmanuel, *Lettre à Albert Camus, La Table Ronde*, Juillet, 1956.
Blin, Georges, *Albert Camus ou le sens de l'absurde, Fontaine*, 30, 1943.
Conilh, Jean, *L'Exil sans Royaume, Esprit*, Avril et Mai, 1958.
Duché, Jean, *Du rocher de Sisyphe au rocher de Brighton, La Table Ronde*, Février, 1948.
Fieschi, L'Étranger, par Albert Camus, N.R.F., Sept. 1942.
Hallier, J. E., *L'Eté, par Albert Camus, La Table Ronde*, mai 1954.
Hell, Henri, *L'Exil et le Royaume, La Table Ronde*, Juin, 1957.
Hommage à Albert Camus, 1913—1960, *N.R.F.* 87, 1960.
Jeanson, Francis, *Pour tout vous dire, Les Temps Modernes*, Août, 1952.
Mauriac, Claude, *L'homme révolté, d'Albert Camus, La Table Ronde*, dec. 1951.
Ménard, René, *Camus à la recherche d'une légitimité, Critique*, aug-sept. 1958.
Ménard, René, *D'un perpétuel débat, Critique*, iul., 1956.
Mounier, Emmanuel, *Camus et l'appel des humiliés, Esprit*, ian. 1950.
Mounier, Emmanuel, *Camus parle, Esprit*, 15, 1947.
Roy, Claude, *La Peste, Europe*, 22, 1947.

4. Volume conținînd articole despre Camus:

Albérès, R. M., *La Révolte des écrivains d'aujourd'hui*, Corréa, Paris, 1949.
Blanchot, Maurice, *Faux pas*, Gallimard, Paris, 1943.
Boisdeffre, Pierre (de), *Métamorphoses de la littérature*, Alsatia, Paris, 1953.
Boisdeffre, Pierre (de), *Une histoire vivante de la littérature d'aujourd'hui*, Le Livre contemporain, 1960.
Nadeau, Maurice, *Littérature présente*, Corréa, Paris, 1952.
Picon, Gaëtan, *Panorama de la nouvelle littérature française*, Gallimard, Paris, 1949.
Rousseaux, André, *Littérature du XX-ième siècle*, A. Michel, Paris, 1949.
Sartre, Jean-Paul, *Situations* I, Gallimard, Paris, 1947.

Capitolul VII

EUGEN IONESCU ŞI TEATRUL ABSURDULUI

1. Opere:

Théâtre, 4 vol. Gallimard, Paris; vol. I — 1964; vol. II — 1965; vol. III — 1966; vol. IV — 1968.
Journal en miettes, Mercure de France, Paris, 1967.
Présent Passé, Passé Présent, Mercure de France, Paris, 1968.
La Photo du Colonel, Gallimard, Paris.
Notes et Contre-notes, Gallimard, Paris, 1962.
Nu, Vremea, Bucureşti, 1934.
L'auteur et ses problèmes, Revue de Métaphysique et de Morale, oct., 1963.
Bonnefoy, Claude, *Entretiens avec Eugène Ionesco*, Pierre Belfond, Paris, 1966.

2. Studii:

Benmussa, Simone, *Ionesco*, Seghers, collection, „Théâtre de tous les temps", Paris, 1966.
Donnard, Jean Hervé, *Ionesco dramaturge ou l'artisan et le démon, Lettres Modernes*, Paris, 1966.
Pronko, Léonard, *Eugène Ionesco*, University Press, Columbia, 1965.
Sénart, Philippe, *Ionesco*, Ed. Universitaires, Classique du XX-e siècle, 1969.

3. Articole:

Doubrovsky, Serge, *Le rire de Ionesco, N.R.F.*, febr., Paris, 1960.
Dumur, Guy, *Ionesco des pieds à la tête, Arts*, 20—26 ian., 1960.
Pouillon, Jean, *Sur la Cantatrice Chauve, Temps Modernes*, iunie, 1950.
Saurel, Renée, *Les blandices de la culpabilité, Les Temps Modernes*, iunie, 1954.

4. Teatrul absurdului. Texte şi studii:

Adamov, Arthur, *Théâtre*, 3, vol. Gallimard, Paris; vol. I: 1953, vol. II: 1955, vol. III: 1966.
Albee, Edward, *The Zoo Story, The Sandbox, The Death of Bessie Smith*, Coward-Mc. Cann, New York, 1960.
Albee, Edward, *Who's Afraid of Virginia Woolf? A play*, Atheneum, New York, 1963.

Arrabal, Fernando, *Théâtre*, Julliard, Paris, 1958.

Arrabal, Fernando, *Théâtre* II, Julliard, Paris, 1961.

Arrabal, Fernando, *Théâtre* III, Julliard, Paris, 1965.

Arrabal, Fernando, *Théâtre* IV *(Théâtre panique)*, Christian Bourgeois, Paris, 1967.

Buzzati, Dino, *Un caso clinico. Commedia in 2 tempi e 13 quadri*, Mondadori, Milano, 1953.

De Ghelderode, Michel, *Fastes d'Enfer*, 1948.

De Ghelderode, Michel, *La Grande Kermesse*, 1953.

De Ghelderode, Michel, *L'École des Boufons*, 1953.

De Ghelderode, Michel, *Les Aveugles*, 1956.

De Ghelderode, Michel, *Sortie de l'Acteur*, 1963.

Dürrenmatt, Friedrich, *Komödien, I. Komödien und frühe Stücke, II*, Verlag, der Arche, Zürich, 1963.

Dürrenmatt, Friedrich, *Romulus cel Mare*, E.P.L., B.P.T., Bucureşti, 1965.

Frisch, Max, *Stücke*, vol. I, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1964.

Frisch, Max, *Dramen*, Buchgemeinschaft Donauland, Wien.

Frisch, Max, *Teatru*, E.L.U., Bucureşti, 1966.

Frisch, Max, *Tagebuch, 1946—1949*, Droemer Knaur, München, Zürich, 1968.

Genet, Jean, *Haute Surveillance*, Gallimard, Paris, 1949.

Genet, Jean, *Le Balcon*, L'Arbalète, Décines, 1956.

Genet, Jean, *Les Nègres, Clownerie*, L'Arbalète, Décines, 1958.

Genet, Jean, *Les Paravents*, Marc Barbezat, Décines, 1961.

Pinter, Harold, *The Birthday Party and Other Plays*, Methuen, London, 1960.

Pinter, Harold, *The Caretaker*, Methuen, London, 1960.

Pinter, Harold, *The Homecoming*, Methuen, London, 1965.

Pinter, Harold, *Landscape*, Pendragen Press, London, 1968.

Sartre, Jean-Paul, *Saint Genet, Comédien et Martyr*, Gallimard, Paris, 1952.

Vian, Boris, *Théâtre*, Pauvert, Paris, 1965.

Esslin, Martin, *Reflections-Essays on Modern Theatre*, Doubleday, New York, 1969.

Esslin, Martin, *The Theatre of the Absurd*, revised updated edition, Anchor Books, Doubleday, New York, 1969.

Capitolul VIII

SAMUEL BECKETT

1. Opere:

En attendant Godot, Éditions de Minuit, Paris, 1952.
Fin de Partie, suivi de Acte sans Paroles, Éditions de Minuit, Paris, 1957.
All that fall, Faber and Faber, London 1957.
Krapp's Last Tape and Embers, Faber and Faber, London, 1959.
Happy Days, Grove Press, New Press, New York, 1961.
Comédie et Actes Divers, Éditions de Minuit, Paris, 1966.
Eh Joe and Other Writings, Faber and Faber, London, 1967.
More Pricks than Kicks, Chatto and Windus, London, 1934.
Murphy, Routledge, London, 1938.
Watt, Olympia Press, Paris, 1958.
Molloy, Éditions de Minuit, Paris, 1951.
Malone Meurt, Éditions de Minuit, Paris, 1951.
L'Innommable, Éditions de Minuit, Paris, 1953.
Nouvelles et Textes pour Rien, Éditions de Minuit, Paris, 1955.
Comment c'est, Éditions de Minuit, Paris, 1961.
Imagination Morte Imaginez, Éditions de Minuit, Paris, 1965.
Whoroscope, The Hours Press, Paris, 1930.
Echo's Bones, Europe Press, Paris, 1935.
Proust, Chatto et Windus, London, 1931.
Bram van Velde, Grove Press, New York, 1960.

2. Studii:

Cohn, Ruby, *Samuel Beckett, The Comic Gamut*, Rutgers University Press, 1962.
Coe, Richard N., *Beckett*, Oliver et Boyd, Edinburg and London, 1964.
Esslin, Martin, *Samuel Beckett* în *Novelist as Philosopher*, Oxford University Press, London, 1962.
Esslin, Martin, *Samuel Beckett*, A Collection of critical Essays, 1965.
Gessner, N., *Die Unzulänglichleit der Sprache*, Juris, Zürich, 1937.
Janvier, Ludovic, *Pour Samuel Beckett*, Éditions de Minuit, Paris, 1966.
Kenner, Hugh, *Samuel Beckett, A Critical Story*, Grove Press, New York, 1961.
Mauriac, Claude, *L'Alittérature Contemporaine*, Albin Michel, 1958.

INDICE DE NUME

Acetto, Torquato 65
Adamov, Arthur 6, 39, 40, 407, 439, 440, 441, 444, 445, 447
Adorno, Theodor Wiesengrund- 232, 237, 238, 242, 475
Albee, Edward 407, 439, 447
Albérès, René-Maril 12, 175
Anders, Günther 233
Annunzio, Gabriele d' 31
Apolinnaire, Guillaume 112, 115, 129, 130, 136, 148, 261, 401
Aragon, Louis 246, 248, 250, 254, 256, 262, 263, 265, 266, 267, 268
Arghezi, Tudor 378, 381, 384
Aristofan 41, 115
Aristotel 16, 97, 432, 434, 435, 437, 438
Arp, Hans 246
Arrabal, Fernando 402, 407, 442
Artaud, Antonin 58, 267, 433, 434, 437
Augustin (Sfîntul) 235, 274, 275, 291, 331, 336, 403, 432, 434, 445, 506
Ayres, Harry Morgan 113

Bab, Julius 151
Bacon, Francis 16
Ball, Hugo 246, 247, 268
Balzac, Honoré de 34, 182, 198, 278, 360, 364
Barbu, Ion 377, 378, 381
Barbusse, Henri 271
Barrault, Jean-Louis 323
Barrès, Maurice 19, 248

BCU CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Barth, Karl 222
Barthes, Roland 207, 325, 326, 327, 331
Baruzi, Jean 400
Baudelaire, Charles 8, 55, 70, 71, 72, 73, 77, 117, 128, 131, 197, 271, 355, 375, 401
Baum, Franck 86
Beaumanoir, Rémi Sire de 46
Becher, Johannes 242
Beckett, Samuel 6, 39, 43, 45, 57, 58, 59, 72, 88, 114, 136, 145, 174, 224, 232, 234, 239, 249, 258, 313, 314, 362, 368, 398, 402, 411, 419, 434, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 445, 446, 449—506
Béguin, Albert 51
Benn, Gottfried 76
Bergson, Henri 18, 19, 45, 189, 374, 430
Berkeley, George 102
Berl, Emmanuel 373
Berni, Francesco 41
Bettini, Mario 61, 261
Bie, Oskar 152
Bief, André du 268
Blaga, Lucian 149 ,180
Bion din Boristene 42
Birot, P. A. 136
Boisdeffre, Pierre de 175
Bollnow, Otto Fr. 29
Bonnard, Pierre 114
Bonnefoy, Claude 377, 386, 392, 399, 401, 403, 404, 406, 413, 416, 426, 427
Borges, Jorge Luis 395, 400
Bos, Charles du 387
Bosch, Hieronymus 90, 162
Brant, Sebastian 42
Brecht, Bertolt 424
Brémond, Henri 500
Brentano, Clemens 53
Breton, André 63, 85, 86, 112, 151, 177, 246, 248, 249, 250, 254, 255, 256, 257, 258, 265, 266, 268, 387, 401
Brèves, Martial de 60
Brisville, Jean-Claude

Brod, Max 173, 178, 180, 222, 225, 242, 245
Butor, Michel 203

Calderon de la Barca, Pedro 50
Caldwell, Erskine 301, 366
Călinescu, George 253
Camus, Albert 7, 13, 20, 22, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 56, 58, 66, 67, 68, 72, 73, 75, 77, 110, 162, 163, 164, 174, 175, 178, 227, 232, 264, 269—374, 392, 414
Caragiale, Ion Luca 378, 380, 402, 418, 419
Carillo, Luys 63
Carew, Thomas 47
Carrington, Leonora 112
Carroll, Lewis 48, 49, 76, 78—114, 123, 133, 137, 139, 143, 144, 145, 147, 151, 154, 184, 214, 234, 239, 258, 431
Cassian, Nina 141, 147, 153
Castiglione, Baldassare 62
Cendrars, Blaise 255
Chamisso, Adalbert 12, 160
Chaplin, Charles 225, 226, 243, 452
Char, René 341
Charensol, Georges 253
Chassé, Charles 117
Chateaubriand, François René 66
Chesterton, Gilbert Keith 18, 19, 31, 78
Chestov, Léon 26, 29, 35, 276
Claudel, Paul 31
Clouard, Henri 128
Coat, Tal 495, 496
Cocteau, Jean 31, 39
Condillac, Étienne Bonot de 302
Corneille, Pierre 316, 402
Cowley, Abraham 47
Crashaw, Richard 47
Croce, Benedetto 400, 498
Cros, Charles 261
Cusanus, Nicolaus 223

Dali, Salvador 59, 63
Dante 185, 214, 233, 470, 489

De Chirico, Giorgio 400
De Foë, Daniel 319, 320
Delacroix, Henri 401
Dentan, Michel 235
De Sanctis, Francesco 42
Descartes, René 20, 23, 266, 273, 347, 348, 351, 352, 450, 476 477, 494
Desmarets de Saint Serlin, Jean 60
Desnos, Robert 261
Dickens, Charles 197
Diderot, Denis 7,
Dilthey, Wilhelm 17,
Donne, John 47
Dos Passos, John 366
Dostoievski, Feodor Mihailovici 26, 34, 57, 68, 137, 190, 197, 212, 271, 277, 278, 284, 299, 303, 309, 332, 334, 335, 354, 355, 356, 362, 364, 455, 469, 470, 485
Dowson, Ernest 83
Dragomirescu, Mihail 399
Dubillard, Roland 402, 444
Duchamp, Marcel 246, 255, 257, 261, 265, 431
Dürrenmatt, Friedrich 6, 36, 57, 58, 59, 60, 435, 439
Duthuit, Georges 492, 494, 496, 500, 501, 503, 504

Eckehart, Meister 227, 474
Eddington, Arthur Stanley 106
Edmé, René 268
Eliot, Thomas Stearns 232
Eluard, Paul 248, 250, 254, 256, 257, 265, 266, 267
Emrich, Wilhelm 201, 202, 213, 215, 235, 241
Encina, Juan del 41
Enescu, Radu 213, 214, 215
Erasm de Rotterdam 42
Ernst, Max 63, 246, 248, 250, 265
Eschil 242, 316, 403, 406
Esslin, Martin 9, 12, 13, 32, 38, 39, 40, 50, 407, 448
Euclid 16, 81, 82

Euripide 316
Evreinov Nicolae 446

Fagus 116, 122, 135
Faulkner, William 297, 366
Feuerbach, Ludwig 446
Feydeau, Georges 402
Fischer, Peter 39
Fichte, Johann Gottlieb 67, 68
Ficino, Marsilio 65
Flaubert, Gustave 44, 135, 153, 197, 237, 287, 387, 399
Folengo, Teofile 41, 42, 150
Fort, Paul 118
Freud, Siegmund 199, 238, 431, 479
Friedrich, Hugo 74,
Frisch, Max 447

Garaudy, Roger 201, 202, 222, 236
Gardner, Martin 78, 97, 105, 113
Gémier, Firmin 117
Genet, Jean 407, 441, 445, 447
Gens-d'Armes, Gandilhon 116
Gessner, Niklaus 443, 444
Geulincx, Arnold 494
Ghelderode, Michel de 444
Gide, André 30, 31, 115, 235, 249, 254, 260, 270, 271, 278, 288, 292 344, 350, 362
Giraudoux, Jean 423
Goethe 8, 47, 155, 183, 233, 245
Gogol 44, 123, 144
Goldschmidt, A.M.E. 78
Góngora, Luis de 47, 62
Gorgias din Leontinoi 97
Gorki, Maxim 358
Goya, Francisco de 63, 92
Grabbe, Christian Dietrich 131
Gracián, Balthasar 50, 61, 62, 65, 66
Green, Julien 31
Greenacre, Phyllis 78, 83

Grenier, Jean 270, 274, 277
Groto, Luigi 61, 153
Gryphius, Andreas 51, 64
Guggenheim, P. 472
Gurvitch, Georges 277

Hartmann, Eduard 18
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 67, 492, 494, 506
Heidegger, Martin 17, 20, 22, 219, 274, 276, 490, 501
Helvétius, Claude-Adrien 302
Hemingway Ernest 297, 301, 366
Heraclit din Efes 101, 184
Hermsdorf, Klaus 225
Herodas 41
Herzfelde (fraţii) 246
Heym, Georg 242
Hobbes, Thomas 16
Hocke, Gustav René 57, 62, 63, 77
Hoffmann, E.T.A. 50, 53, 54, 55, 56, 57, 198, 211
Hofmannswaldau, Hofmann von 64
Holbach, Paul Henri d' 302
Hölderlin, Friedrich 485, 486
Homer 214, 506
Horaţiu 151
Huelsénbeck, Richard 246
Hugo, Victor 47, 257, 360, 438
Husserl, Edmund 26, 274, 276

Ionescu, Eugen 7, 8, 12, 13, 14, 16, 32, 37, 38, 39, 40, 41, 44, 45, 52, 58, 59, 63, 65, 70, 72, 76, 88, 89, 91, 111, 132, 133, 136, 144, 232, 237, 239, 249, 251, 258, 259, 265, 266, 267, 268, 313, 314, 362, 368, 375—448, 476, 480
Ionescu, Nae 399
Ibsen, Henrik 131, 402
Isou, Isidore 98, 262

James, Henry 83, 399
Janet, Pierre 302, 390
Janouch, Gustav 160, 169, 177, 204, 206, 215, 230, 233, 236, 238,

Janvier, Ludovic 464, 467, 470, 482, 484, 490
Jarry, Alfred 48, 76, 80, 85, 108, 112, 114—136, 146, 239, 254, 265,
Jaspers, Karl 17, 20, 22, 28, 36, 276
Jean-Paul 51, 52, 53, 151
Jesenska, Milena 96, 108, 161, 176, 188, 211, 225, 230
Johnson, Samuel 47, 102
Joyce, James 39, 47, 95, 214, 370, 460, 464, 506
Jung, Carl Gustav 388, 423

Kafka, Franz 13, 14, 26, 34, 35, 41, 53, 54, 56, 57, 58, 63, 72, 74, 76, 88, 89, 94, 96, 106, 108, 109, 111, 137, 143, 145, 147, 148, 149, 151, 155, 157—244, 245, 246, 256, 258, 272, 273, 274, 277, 278, 280, 284, 286, 288, 291, 296, 303, 314, 321, 322, 348, 362, 364, 365, 366, 368, 391, 392, 395, 397, 401, 415, 418, 426, 455, 470, 479, 480, 503
Kant 45, 150, 180, 451,
Kayser, Wolfgang 59
Kayssler, Friedrich 137
Keats, John 47
Kenan, Amos 402
Kenner, Hugh 482
Kierkegaard, Soeren 17, 20, 21 2,2, 23, 26, 28, 67, 69, 79, 160, 173, 176, 180, 215, 222, 274, 276, 283,
Klee, Paul 139
Kleist, Heinrich von 242
Kott, Jan 58

Labiche, Eugène 402
La Bruyère, Jean de 47, 135
Lagarde, Paul de 137
Lalo, Charles 45
Lamb, Charles 47
Lautréamont, Isidore-Lucien Ducasse, comte de 61, 70, 74, 75, 125, 127, 356, 357
Lawrence, David Herbert 30, 31
Lawrence, Thomas-Edward 459
Lear, Edward 46, 48, 109
Léautaud, Paul 119
Leibniz 185

Le Moyne, Nicolas — Toussaint 60
Lennon, Florence Becker 104, 110
Leporeo, Lodovico 61, 153
Lermontov, Mihail 297
Leslie, Shane 78
Lessing, Gotthold Ephraïm 437
Leynaud, René 281
Lichtenstein, Alfred 242
Locke, John 45, 191
Lohenstein, Daniel Kaspar von 64
Lugné-Poe 114, 117, 131, 132, 133
Lukács, Georg 17, 20

Maeterlinck, Maurice 399
Mallarmé, Stéphane 75, 76, 112, 113, 115, 134, 256, 257
Malraux, André 26, 30, 34, 76, 277, 278, 331, 347, 364, 386
Mann, Thomas 140, 214, 230, 232, 337, 444, 457, 470
Mansfield, Katherine 271
Marcel, Gabriel 22, 36
Mare, Walter de la 113
Marino, Giambattista 47, 62, 63
Marlowe, Christopher 131
Martini, Fritz 213
Marx, Karl 23, 39, 446
Masson, André 495, 500
Matisse, Henri 496
Maugham, Somerset 299
Méliès, Georges 428
Melville, Herman 26, 34, 277, 278, 320, 364
Mendès, Catulle 128, 136
Merleau-Ponty, Maurice 36
Molière 8, 402, 423
Monnier, Henri 402
Montherlant, Henry de 26, 277, 347
Moréas, Jean 261
Morgenstern, Christian 46, 47, 48, 76, 84, 85, 89, 114, 119, 123, 133,
Morin, Charles 117
Musset, Alfred de 57, 360

Nerval, Gérard de 50, 197
Neufgermain, Louis de 61
Nicholson, Harold 48
Nietzsche, Friedrich 17, 19, 26, 40, 137, 139, 140, 154, 224, 228, 271, 276, 277, 280, 311, 332, 336, 347, 350, 354, 356, 357, 362, 370, 433, 457, 485, 486
Novalis, Friedrich Leopold von Hardenberg 18, 53, 67, 71

Obaldia, René de 402
Occam, William de 91
O'Neill, Eugen Gladstone 403
Ors, Eugenio d' 18
Orsini, Cesare 150
Ortega y Gasset, José 11, 12, 18

Papini, Giovanni 18
Pascal, Blaise 17, 160, 172, 219, 319, 320, 342, 385, 450, 451, 453, 461, 464, 471, 506
Paulhan, Jean 257
Pedro, Manuel de 442
Péguy, Charles 19, 31
Pellegrino, Camillo 63
Peregrini, Matteo 62,
Péret, Benjamin 136, 250, 267
Péri, Gabriel 281
Pessoa, Fernando 79
Petrescu, Camil 378, 380
Philostratos de Lemnos 77
Pia, Pascal 281
Picabia, Francis 246, 248, 249, 251, 255, 256, 258, 265, 431
Picasso, Pablo 506
Pinget, Robert 6, 440
Pinter, Harold 407, 439, 441, 442, 447
Pirandello, Luigi 315, 403, 449
Platon 103, 121, 288, 291, 434, 435, 492, 494, 506
Plotin 274
Poe, Edgar Allan 50, 55, 56, 57, 71, 74, 83, 198, 212
Politzer, Heinz 233, 234, 235

Pongs, Hermann 234
Pouillon, Jean 413
Pound, Ezra 232
Proust, Marcel 34, 182, 189, 364, 386, 389, 401, 475

Quarles, Francis 47
Queneau, Raymond 60, 438
Quilliot, René 271, 272
Quintillian 77

Rabelais, François 42, 45, 47, 49, 59, 115, 120
Rachilde 114, 117, 118, 133, 136
Racine, Jean 316, 402, 407
Ray, Man 250
Read, Herbert 495
Rebreanu, Liviu 380
Renard, Jules 119
Ribemont-Dessaignes, Georges 248, 249, 250, 254, 260, 265, 267, 268
Richaud, André de 270
Rigaut, Jacques 263, 264
Rilke, Rainer Maria 154, 397
Rimbaud, Arthur 59, 62, 70, 71, 72, 73, 74, 125, 356, 357
Ringelnatz, Joachim 49
Ripa, Cesare 50
Rivière, Jacques 73, 74, 260, 261
Robbe-Grillet, Alain 203, 505
Robert, Marthe 180, 194, 195, 198, 207
Rosmini, A. 16
Rossetti, Dante Gabriel 48, 89
Rousseau, Jean-Jacques 235, 403, 434, 445
Roussel, Raymond 266
Rousset, Jean 64
Rueda, Lope de 41
Ruskin, John 48
Rusu, Liviu 236, 368
Ryer, P. du 51

Sade, Donatien-Alphonse-François marchiz de 124, 279, 284, 353, 354, 357, 364
Saint-Exupéry, Antoine de 10, 11
Saki (H. H. Munro) 112
Saltas, Jean 114
Samain, Albert 399
Sand, George 54
Sanouillet, Michel 265, 268
Sarraute, Nathalie 297, 301, 302, 303
Sartre, Jean-Paul 20, 22, 23, 24, 25, 26, 35, 36, 58, 141, 281, 283, 292, 297, 299, 301, 302, 331, 352, 359, 364, 368, 372, 373, 386, 424, 433
Scheerbart, Paul 49
Scheler, Max 17, 328, 351,
Schelling, Friedrich. 17, 18
Schilder, Paul 78
Schlegel, Friedrich 18, 66, 67, 69, 151
Schopenhauer, Arthur 17, 19, 45, 137, 140, 228
Schwitters, Kurt 246
Scudéry, Georges de 60
Seneca 50, 129
Sérusier, Paul 114
Sewell, Elizabeth 113
Shakespeare 51, 57, 58, 80, 84, 115, 131, 233, 315, 316, 402, 403, 406
Schehadé, Georges 444, 445
Senancour, Etienne Pivert de 283
Simpson, Norman 439
Skinner, John 104
Socrate 67, 68, 103
Sofocle 372, 403, 406
Sokel, Walter 213, 220, 230, 238, 241, 242
Sophron 41
Soupault, Philippe 248, 250, 255, 263, 266
Spencer, Herbert 45
Spengler, Oswald 10, 17, 457
Stein, Gertrude 112
Steinbeck, John 366
Steiner, Georg 435
Steiner, Rudolf 138, 139

Stendhal, (Henri Beyle) 34, 364
Stern, Wilhelm 45
Sterne, Lawrence 48
Stirner, Max 200, 354, 356, 477
Streutz, Henri 136
Strindberg, Johann August 131
Suetoniu 304, 307
Swedenborg, Emanuel 240
Swift, Jonathan 42, 43, 49, 88, 133
Swinburne, Algernon Charles 48

Tailhade, Laurent 114, 128, 261
Teocrit 41
Tereza de Avila 244
Tesauro, Emanuele 61, 65
Thibaudet, Albert 117, 119, 124, 131, 135
Thomas, Dylan 112
Thoreau, Henry David 83
Tieck, Ludwig 53, 212
Timon din Fliunte 42
Tolstoi, Lev 137, 303
Torma, Julien 265
Torres Naharro, Bartolomé de 41
Toulouse-Lautrec (Henri de) 114
Toynbee, Arnold 11
Trakl, Georg 242
Triolet, Elsa 438
Tynan, Kenneth 424
Tzara, Tristan 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 255, 256, 258, 260, 262, 263, 265, 267, 268

Unamuno, Miguel de 18, 19, 237, 274, 316, 358.
Urmuz (Dem. Demetrescu-Buzău) 114, 136, 147, 155, 264, 378, 402,

Vaché, Jacques 255, 264
Vaihinger, Hans 167, 168, 198
Valéry, Paul 254, 288
Vallette, Alfred 116, 117
Varro, Marcus Terentius 42

BCU CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Vega, Lope de 316
Velde, Bram van 495, 504
Vergiliu 470
Vian, Boris 402, 442
Vicente, Gil 41
Villon, François 146
Vischer, F. Th. 204, 226
Vitrac, Roger 259, 261, 265, 267
Vollard, Ambroise 114
Voltaire, François Marie Arouet de 42, 43, 47
Vuillard, Edouard 114
Vulpescu, Romulus 133

Walser, Martin 213, 241
Weber, Max 14
Weingarten, Romain 444
Wells, H. G. 92
Wilde, Oscar 57, 311
Williams, Tennessee 449
Wittgenstein, Ludwig 33, 443, 444
Wolf, Kurt 242
Worringer, Wilhelm 502

Xenofon din Colofon 42

Zenon din Eleea 16, 93
Zorrila, Rojas 64
Zuccari, Federico 63

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

SUMAR

Capitolul I

FILOSOFIA ŞI ABSURDUL

1 Preliminarii. Absurdul, fenomen de criză . . 5

Capitolul II

STRĂMOŞII LITERARI AI ABSURDULUI

1 Avangardă şi tradiţie 37
2 Satira şi absurdul 39
3 Umorul absurd 44
4 Absurdul şi visul 49
5 Grotescul baroc 58
6 Ironia romantică 66
7 Iraţionalismul poetic 70

Capitolul III

TREI PRECURSORI

1 Lewis Carrol 78
2 Alfred Jarry 114
3 Christian Morgenstern 137

Capitolul IV

FRANZ KAFKA sau UNIVERSUL ABSURD

1 Lupta cu inexprimabilul 157
2 Sensul inexprimabil al existenţei şi artei . . 168
3 Universul absurd 184
4 Omul, dublul şi multiplul său 208
5 Omul în el însuşi şi mitul artistului 226

Capitolul V

ABSURDUL ÎN AVENTURA DADAISTĂ 245

BCU IAŞI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Capitolul VI

ALBERT CAMUS sau ABSURDUL ŞI REVOLTA

1 Vocaţia absurdului 269
2 Exilul 289
3 Regatul omului ameninţat 318
4 Omul revoltat 341
5 Transcenderea absurdului prin artă . . . 360

Capitolul VII

EUGEN IONESCU sau ABSURDITATEA ABSURDULUI

1. Portret al artistului în tinereţe 375
2 Ambivalenţe şi obsesii 385
3 Teatrul, arta crizei 397
4 Între logică şi moarte 415
5 *Vis comica* 428
6 Resurecţia tragediei 432
7 Excurs : Teatrul absurdului 438

Capitolul VIII

SAMUEL BECKETT sau APOCALIPSA ABSURDULUI

1 Preambul — Aşteptarea lui Beckett 449
2 Comedia antropologică şi ontologică . . . 459
3 Solipsism şi comunicare 476
4 Timp, spaţiu şi transcendenţă . . . 481
5 Apocalipsa absurdului şi cuvîntul 487
6 Epilog — expresie şi nonexpresie 492

NOTE ŞI REFERINŢE

Capitolul I 507
Capitolul II 510
Capitolul III 512
Capitolul IV 516
Capitolul V 522
Capitolul VI 523
Capitolul VII 527
Capitolul VIII 530
BIBLIOGRAFIE 532
INDICE DE NUME 547

82.015-13.09 (04) = 59
859-95 (04)

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Redactor : NICULINA BENGUȘ, Tehnoredactor : AURICA IONESCU

Întreprinderea Poligrafică „13 Decembrie 1918"

Coli tipar 35,25. Comanda 1535

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

1986

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY